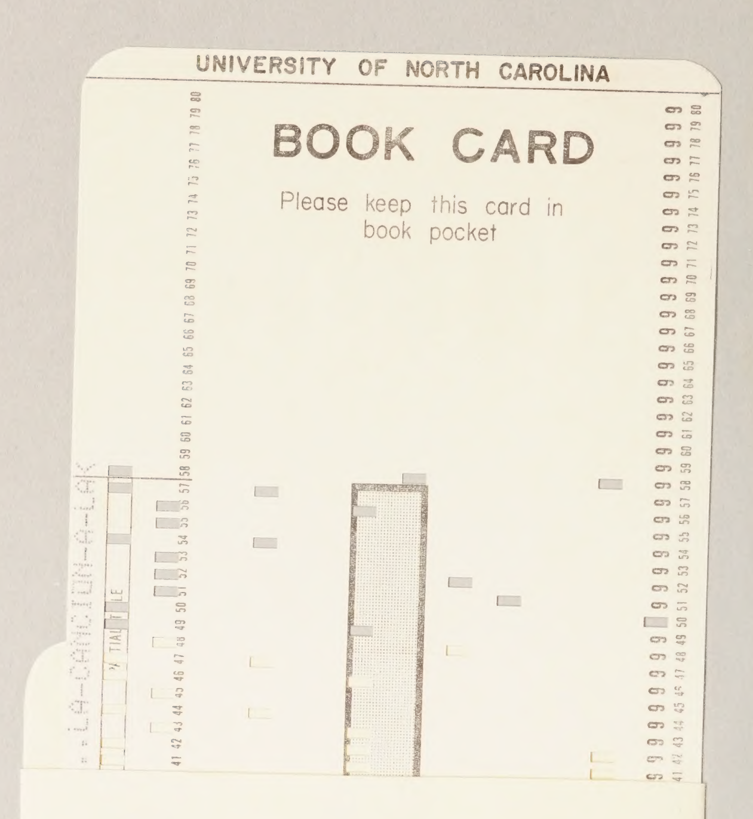

UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA
BOOK CARD
Please keep this card in book pocket




PQ6321
.C27
Z9

EUSTAQUIO TOMÉ
PROFESOR DEL LICEO «HÉCTOR MIRANDA»

# LA CANCIÓN
# A LAS RUINAS DE ITÁLICA
Y LA
# EPÍSTOLA MORAL




MONTEVIDEO
Imp. "El Siglo Ilustrado", de Risso y Ayala
San José, 938
1924

EUSTAQUIO TOMÉ
PROFESOR DEL LICEO «HÉCTOR MIRANDA»

# LA CANCIÓN A LAS RUINAS DE ITÁLICA Y LA EPÍSTOLA MORAL






MONTEVIDEO
Imp. "El Siglo Ilustrado", de Risso y Ayala
San José, 938
1924

## ADVERTENCIA

Este pequeño volumen contiene dos estudios que responden al programa del 3.er Curso de Idioma Castellano en Enseñanza Secundaria, y llenan también una bolilla del programa de Literatura 1.er Curso en los Preparatorios para Derecho.

La buena acogida que profesores y estudiantes dispensaron a nuestros anteriores estudios sobre la *Canción a las Ruinas de Itálica*, publicados en revistas universitarias, y al trabajo sobre la *Epístola Moral*, inserto ha muy pocos días en la revista "Pegaso", unida a la escasez de libros que traten con cierta amplitud ambos tópicos, nos permiten esperar que la presente edición merezca el favor de nuestros colegas del profesorado y de la juventud estudiosa.

Si así fuere, se habrán colmado nuestros anhelos y el éxito servirá de estímulo para llevar a cabo varios trabajos, algunos bosquejados ya, sobre otros temas del programa, siguiendo en ellos el método adoptado en los que hoy damos a publicidad.

No queremos terminar estas líneas sin agradecer sinceramente las facilidades y atenciones que con nosotros han tenido el señor Director de la Biblioteca de la Facultad de Enseñanza Secundaria y Preparatoria, el señor Oficial 1.° y demás empleados de la misma. Gracias a tan meritorios como competentes funcionarios, pudimos disponer, en todo momento, del material bibliográfico necesario para llevar a su término nuestra tarea.

*E. T.*

662 — 87

## LA CANCIÓN A LAS RUINAS DE ITÁLICA

Si el siglo XV nos presenta en la Literatura Española un modelo único de inspiración y exquisito gusto en las coplas de Jorge Manrique, la décimaséptima centuria, — plena edad de oro de aquella literatura, — nos ofrece en la canción, que será tema principal de nuestro trabajo, una de esas creaciones originalísimas y admirables donde la inspiración poética es alcanzada en su potente vuelo por el arte más refinado y culto.

Las coplas de Jorge Manrique fueron un astro de fulgor vivísimo en el Parnaso de su época, y por ello condenaron al olvido las demás poesías de su autor y las de sus ilustres contemporáneos. No produjeron igual fenómeno, la *Canción a las Ruinas de Itálica* y, su hermana gemela en vicisitudes bibliográficas, la *Epístola Moral*, porque vibraron las liras de sus autores casi al unísono con arpas no menos privilegiadas, entre otras la del mismo Francisco de Rioja, a quien se atribuyeron ambas joyas literarias, las de los hermanos Argensola, sin que sea dado olvidar a los colosos dramáticos: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón. Pero tampoco eclipsaron estos excelsos poetas, al gran intérprete de la poesía de las ruinas y al lírico filósofo de los consejos dignos de Séneca, sino que, por lo contrario, les brindaron sitial preferente en un Parnaso sin rival en la Historia de la Literatura.

La *Canción a las Ruinas de Itálica* fué descubierta por Sedano en un manuscrito de la Biblioteca Real, "bien que sin nombre de autor", pero como en el mismo códice se hallaban varias poesías de Rioja, copiadas con la misma o idéntica letra, atribuyó sin vacilar la notable canción al autor de las preciosas silvas a las flores.

Varias circunstancias, creemos que pueden excusar el error de don Juan José López de Sedano, a quien mucho deben las letras castellanas. Gusto, dignidad y decoro son cualidades características de la poesía riojana, y las tres concurren y dan inmenso valor a la composición que vamos a estudiar. Además, Rioja solía llamar en sus versos "Fabio" a uno de sus amigos y con frecuencia inició sus producciones poéticas empleando los demostrativos "éste", "éstas", como tendremos ocasión de notarlo.

Varias similitudes en el estilo y en el empleo de ciertos artificios retóricos, todo lo cual señalaremos en el análisis de la poesía, contribuyeron al yerro del primer editor, quien, por ser persona de escasos conocimientos bibliográficos, ni siquiera reparó en las iniciales R. C. que adornaban el ángulo superior izquierdo del códice.

Medio siglo después descubrióse que en *El Memorial de Utrera*, obra maestra del arqueólogo sevillano Rodrigo Caro, se hallaba la canción copiada dos veces, con variantes entre las dos versiones, y además la siguiente manifestación del autor: "A las ruinas de esta ciudad, (Itálica) hice una canción cuando allí llegué, año de 1595. Por variar un poco la lección, la pondré aquí".

Las notables diferencias entre la versión inserta en el Memorial de Utrera y la popularizada por Sedano, quizás la aprobación dada por el gran Quintana y su sabio maestro el P. Estala a la atribución a Rioja,

quizás el temor de que los bellos versos desmerecieran entre la endeble y bilingüe (Caro escribió en castellano y en latín) producción poética de Rodrigo Caro, es el caso que la paternidad de este autor sólo fué reconocida a medias por críticos eminentes como Amador de los Ríos, Campillo y otros.

Comparando las tres versiones, conocidas en su tiempo, Campillo observa que "en unas estrofas, las variantes son pequeñas, y en otras, de grandísima importancia". "La composición de Rodrigo Caro, — continúa Campillo, — hubo de llegar a noticia de su amigo Rioja, y enamorado éste de su pensamiento y plan, la mejoró en expresión, rotundidad y cadencia como tan gran maestro que era en el habla y poesía castellana. Probablemente el haber hallado más tarde la referida canción entre sus papeles, dió margen a que se le atribuyese el pensamiento original de ella, cuando sólo la refundió y mejoró. Tal haría un excelente pintor con un cuadro de mérito, pero en parte defectuoso, que viniere a sus manos".

Con la opinión "intermedia" expuesta la figura literaria de Rioja, no ofrecería nada de anómalo, ni de contradictorio, no ocultaría bajo su manto, como dice Menéndez y Pelayo, tres poetas de índole distinta. Su labor sería de pulimento y selección y para semejante tarea le sobraban condiciones. El verdadero poeta historiador, el de inspiración arqueológica sería Caro, y Rioja nada más que un refundidor, como los que en nuestra época adaptan a la escena moderna los dramas y las comedias de la Edad de Oro.

Aunque frecuente en los comienzos del siglo XIX el procedimiento de la refundición es "cosa disonante con todas las costumbres literarias del siglo XVII". ¿Y las iniciales del primer códice? Dividirlas: atribuir la R a Rioja y la C a Caro, así lo han hecho varios críticos, parece un juego de niños, pues ni siquiera

se repara en que la inicial del autor debía ir en primer término y la del refundidor después.

El descubrimiento de dos nuevas copias, llenas de diferencias, sustanciales, y escritas de puño y letra de Rodrigo Caro, vaticinó el ocaso de la inverosímil hipótesis de la refundición.

Cúpole a don Aureliano Fernández Guerra el honor de resolver definitivamente el problema, cuando en posesión de esas dos nuevas versiones de la poesía, y ayudado por su arte, que envidiaría el más consumado perito calígrafo, demostró que el texto dado a la publicidad por Sedano, la más bella y concluída de las versiones de la *Canción, está escrito de puño y letra de Caro.*

Por último, abandonando el campo de la investigación bibliográfica, el paralelo o comparación de la discutida obra con producciones auténticas de Rodrigo Caro y Rioja, acabará de convencer al más obstinado partidario de la atribución al último de los autores nombrados.

La oda de Caro, *A Sevilla antigua y moderna,* algunos de cuyos versos tendremos oportunidad de transcribir, aunque poéticamente débil y contaminada por el culteranismo, repite ideas y hasta calca versos de las *Ruinas.* La Silva *A Carmona,* superior en valor literario a la oda *A Sevilla* es, según la feliz expresión de Menéndez y Pelayo, "hermana menor, sin duda, de las Ruinas, pero tal que en ninguno de los rasgos de su fisonomía niega el parentesco: *quales decet esse sororum*".

En cambio, el siguiente soneto de Rioja, permitirá apreciar, con una simple lectura, "cuán distintos, en igual asunto, eran entre sí el genio de Caro y de Rioja". Son palabras de don Aurelio Fernández Guerra.

*A las ruinas del anfiteatro de Itálica*

Estas ya de la edad canas ruïnas
Que aparecen en puntas desiguales,
Fueron anfiteatro, y son señales
Apenas de sus fábricas divinas.
¡Oh a cuán mísero fin, tiempo, destinas
Obras que nos parecen inmortales!
¿Y temo? ¿Y no presumo que mis males
Así a igual fenecer los encaminas?
Este barro que llama endureciera
Y blanco polvo humedecido atara,
¡Cuánto admiró y pisó número humano!
¡Y ya el fausto y la pompa lisonjera
De pesadumbre tan ilustre y rara
Cubre hierba, y silencio, y horror vano!

A guisa de comentario del soneto copiado, creemos oportuno consignar que no compartimos la severa opinión de Sedano que lo calificó de medianía. Sin valer tanto como las bellas estancias de las *Ruinas*, o como varias de las otras poesías de Rioja, tienen sus versos una entonación melancólica, una armonía tan suave, un corte tan arcaico, que lo hacen no sólo apreciable, sino bello.

Varios sonetos posee Rioja, inspirados por la melancolía que infunden las ruinas. Apuntaremos de ellos algunos detalles que tienen cierto parecido con la canción.

El soneto IV. *A las ruinas de una ciudad sepultada en el mar,* se inicia con los siguientes versos:

Este ambicioso mar, que en leño alado
Sulcas hoy pesadumbre peregrina,

Parecido principio tiene el soneto VIII. *A las Ruinas de la Atlántida*

Este mar, que de Atlante se apellida,

En otros sonetos, sin título, recuerda el poeta a la ciudad de Sagunto que

Más que a sus fuertes muros y a su gente
Debe a la adversidad su alta memoria.

(Soneto V).

y lamenta la suerte de las ciudades desaparecidas y cubiertas "por líquida y sonante pesadumbre". (Soneto XIV).

Aun más cerca del estilo y peculiaridades de la *Canción*, se halla un soneto de Juan de Arguijo, exquisito vate sevillano, perteneciente al núcleo de brillantes poetas que, en las postrimerías del siglo XVI y comienzos del XVII, armonizaron la imitación de los latinos, especialmente Horacio, y la disciplina clásica con el arrebato, el colorido y la valentía de la escuela sevillana. Dicho soneto lleva el número XLII y en unas ediciones aparece dedicado *A Sagunto* y en otras *A Cartago*. Dice así:

Este soberbio monte y levantada
Cumbre, ciudad un tiempo, hoy sepultura
De la grandeza, cuya fama dura
Contra la fuerza de la suerte airada,
Ejemplo cierto fué en la edad pasada,
Y será fiel testigo en la futura,
Del fin que ha de tener la más segura
Pujanza, vanamente confiada,
Mas en tanta ruina nueva gloria
No os pudo fallecer, ¡oh celebrados
De la antigua Cartago ilustres muros!
Que mucho más creció nuestra memoria
Porque fuisteis del tiempo derribados
Que si permaneciérades seguros.

El asunto era muy frecuente en la lírica española de los siglos XVI y XVII. Arguijo tiene otro soneto,

el XLIII, dedicado *A Cartago*, sin que pueda caber duda, pues nombra a la célebre rival de Roma, y otro consagrado al recuerdo de Troya.

Ninguno de los nombrados tiene tanta semejanza con la *Canción* que vamos a estudiar como un soneto de don Francisco de Medrano, a quien consagraremos algunas líneas en nuestro estudio sobre la *Epístola Moral*. La similitud aparece hasta en el largo título.

SONETO XXVI

*A las ruinas de Itálica, que ahora llaman Sevilla la vieja, junto de las cuales está su heredamiento Mirar-Bueno*

Estos de pan llevar campos ahora,
Fueron un tiempo Itálica, este llano
Fué templo; aquí a Teodosio, allí a Trajano
Puso estatuas su patria vencedora.

En este cerco fueron Lamia y Flora
Llama y admiración del vulgo vano;
En este cerco el luchador profano
Del aplauso esperó la voz sonora.

¡Cómo feneció todo! ¡ay! Más seguras,
A pesar de fortuna y tiempo, vemos
Éstas y aquellas piedras combatidas;

Mas, si vencen la edad y los extremos
Del mal piedras calladas y sufridas,
Suframos, Amarilis, y callemos.

Y ya que tratamos de sonetos, séanos permitido recordar aquí el muy magnífico de Pedro de Quirós, poeta andaluz contemporáneo y de la misma tendencia que Arguijo.

He aquí el aludido soneto, cuya soberbia hipérbole final es digna de la ciudad desaparecida:

*A Itálica*

¡Itálica! ¿Do estás? Tu lozanía
Postrada yace al golpe de los años.
¿Quién a la luz que dan tus desengaños,
En la sombra veloz del tiempo fía?
Cedió tu pompa a la fatal porfía
De tirana ambición de los extraños;
Mas hízote el ejemplo de tus años,
Libro de sabios, de ignorantes guía.
Mal dije; no humilló tus torres claras
Tiempo ni emulación con manos fieras;
Que a resistirte de los dos triunfaras.
Tu deber fué morir; pues si hoy vivieras,
Ni a tus hijos más lauros les hallaras,
Ni del orbe en el ámbito cupieras.

Fué tan repetido el tema, tanto lamentaron los poetas los estragos del tiempo en las ciudades, que la poesía festiva lo hizo suyo por mano nada menos que de Lope de Vega, uno de cuyos sonetos burlescos está concebido así:

Soberbias torres, altos edificios,
Que ya cubristeis siete excelsos montes,
Y agora en descubiertos horizontes
Apenas de haber sido dais indicios:
Griegos Liceos, célebres hospicios
De Plutarcos, Platones, Ienofontes,
Teatro que lidió rinocerontes,
Olimpias, lustros, baños, sacrificios.
¿Qué fuerzas deshicieron peregrinas
La mayor pompa de la gloria humana,
Imperios, triunfos, armas y doctrinas?
¡Oh gran consuelo a mi esperanza vana,
Que el tiempo que os volvió breves ruïnas
No es mucho que acabase mi sotana!

Hemos dicho que han llegado hasta nosotros cinco distintas copias de la celebrada canción. La primera,

hemos visto que data de 1595, en cuya fecha Rodrigo Caro tenía veintidós años de edad. La cuarta copia, la popularizada por Sedano y Quintana, es la más nítida y perfecta de todas. Data del año 1614 y con modernizada ortografía, aunque a veces destrozada por las enmiendas y mala puntuación, ha sido reproducida en las Antologías y textos corrientes.

La quinta versión, de fecha incierta, 1630 a 1647, sólo presenta el lastimoso ejemplo de algunas correcciones inoportunas, pasajes donde la meditación fría sustituyó a la frescura de las primeras y lozanas inspiraciones.

Rodrigo Caro, que logró ser gran poeta una sola vez, cuando concentró su alma de artista en la *Canción a las Ruinas de Itálica,* no se cansó nunca de cincelar la feliz producción de su numen y alcanzó con sus discretas correcciones la perfección casi absoluta. Por ello se cuenta entre los grandes líricos españoles, al mismo nivel, no ya de Rioja, su involuntario rival, sino también junto a los dos jefes de las escuelas poéticas de la edad de oro: Fernando de Herrera y Fray Luis de León.

Poco nos detendremos, por ahora, en el plan, puesto que lo apreciaremos mejor al estudiar su desenvolvimiento en las seis estancias de la canción, y la manera como éstas expresan las ideas del poeta. Interésanos sí, refutar la imputación de *oratorio en demasía* que contra dicho plan formula el eminente Milá y Fontanals.

Trátase de una crítica cuyo alcance es difícil de comprender. Toda obra poética de alguna extensión debe someterse a un plan lógico, de lo contrario se convertiría en un inspirado desvarío. Unicamente las composiciones fruto de ciertos lirismos personalísimos y tumultuosos, pueden adoptar el "bello desorden" en la expresión. Mas, en un poema donde la arqueología y

la historia comparten con el presente los dominios de la musa, se deben repudiar las formas anárquicas de expresión y sustituirlas por discreta mesura, compañera frecuente de la verdadera belleza.

Entre la oratoria y la poesía, por lo menos entre ésta y ciertos géneros de aquélla, las diferencias no son tan nítidas como a veces pretenden los retóricos, y además, el desarrollo gradual de las ideas, no es patrimonio exclusivo de ningún género literario.

Hemos visto ya que la poesía de las ruinas distrajo en los siglos XVI y XVII más de un eximio ingenio, pero ninguno llegó a producir la obra capaz de sintetizar el sentir colectivo. El marco del soneto contribuyó a limitar el dominio del numen impidiéndole llegar a la producción de una obra maestra.

Rodrigo Caro recogió en su lira las armonías del ambiente y les dió la expresión definitiva con que han pasado a la inmortalidad. En tal sentido su plan constituye, quizás, uno de los primeros méritos de la canción, y resultaría superior a todo elogio si no mediase el grave reparo que al final estudiaremos.

La filiación literaria de la canción está bien manifiesta en todas sus estancias. La opulencia del léxico: el predomino de las facultades imaginativas sobre la sensibilidad y la perfección rítmica casi absoluta la incluyen entre las más valiosas producciones de la escuela andaluza.

Nada diremos sobre la originalidad de los pensamientos: en algunos períodos repite el poeta ideas ajenas, conceptos comunes en la poesía de su época, pero la ejecución admirable compensa la debilidad impuesta por el medio a la potencia creadora.

El fondo y la forma se compenetran tanto, la perfección paralela de ambos elementos sorprende de tal manera, aun a la crítica más exigente, que no vacilamos en analizar casi verso por verso las estancias de la canción.

La huella dejada por las ruinas de la "antigua Itálica" en el ánimo de Rodrigo Caro se trasluce en una página de su "Memorial de Utrera", así concebida:

"Fuíme un día con algunos amigos por la orilla de el río desde Sevilla; y llegado a este puesto, le miré y consideré atentamente. Las altas murallas yacen hoy por tierra, cubiertas de hierbas y monte. Las anchas plazas y paseadas calles están sin habitadores. Las casas, que antes eran refugio de los hombres, ahora son escondrijos de sabandijas. Parece que aquellos derribados edificios están llorando la larga ausencia de sus dueños, y amonestando a los que los miran con un mudo sentimiento cuán breve es la gloria de este mundo y cuán flaca la mayor firmeza. Leen allí los ojos la destrucción de aquella fuerte ciudad, y recelan los ojos de el alma la de su propio cuerpo, flaco y miserable. Están en este despoblado solos dos edificios con su antigua forma. El uno es plaza de armas o atarazana, toda de ladrillo y de bóveda; están en ella muchos clavos ya casi podridos y deshechos: al parecer de allí colgaban los soldados sus armas. Hay también un anfiteatro o circo, desde donde el pueblo, asentado en sus gradas, veía las fiestas o espectáculos. Más adelante un poco, hay otros grandes destrozos, y allá quieren decir o imaginan debió de ser un templo, porque las ruinas muestran haber sido obra magnífica. Permanece parte de un acueducto, y por otro que viene debajo de tierra, viene agua a una fuentesica, y es muy buena. La forma de las calles y casas se parece con distinción. Sola una torre está en pie".

Leído el párrafo de bella y sentida prosa que antecede, no debe extrañarnos que su autor rompiese a escribir, como si se hallase frente al lugar que le inspira, y prorrumpa en la célebre y enérgica exclamación: (1)

(1) Es innecesario advertir que seguimos en nuestro trabajo la cuarta lección de la *Canción* que lleva la fecha de

1. Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
Campos de soledad, mustio collado,
Fueron un tiempo Itálica famosa.

en la cual para expresar con más fuerza el sentimiento, el demostrativo inicia la frase y la interjección se halla en medio de ella, en vez de estar al principio de acuerdo con el uso corriente y como en otros pasajes lo hace el mismo poeta. (Versos 20 y 49).

El primer verso, cuyo ritmo es impecable, nos presenta un ejemplo de sinalefa cuaternaria: *bio, ay;* tan oportuna, que se pronuncia sin la menor dificultad. Mediante elegantísimo hipérbaton, llevado al máximum posible, un pensamiento trivial se consigue expresar en forma impresionante y novedosa. Para que la novedad no altere la armonía del verso, el poeta no dice "campos soledosos", sino que evita la cacofonía uniendo los vocablos *campos* y *soledad* por la preposición *de* a imitación de la poesía hebrea, y el epíteto *mustio* aplicado corrientemente a las flores, aquí, con acepción figurada, califica a la voz collados.

Rioja solía emplear el calificativo *mustio* en acepción distinta de la usual, según puede verse en las transcripciones siguientes:

Que viendo en mustio són mi afán ardiente.
(Soneto I. Súplica al Guadalquivir).

---

1614 y es la más perfecta de todas. Conviene dejar constancia que seguimos la reproducción hecha por Fernández Guerra; por consiguiente, nuestros lectores encontrarán varias divergencias con la edición de Menéndez y Pelayo, reproducida en las útiles *Lecturas Literarias* de Lauxar. Algunas veces apuntamos la diferencia entre ambas lecciones, pero otras, la pasamos por alto, evitando pecar de minuciosos.

...Ni el mustio invierno helado.
(Soneto X. Imitación de Horacio).

Que dudo si en sus lágrimas la aurora
Mustia tu nacimiento o muerte llora.
(Silva I. A la Rosa).

Es indudable que Rodrigo Caro da un paso más en la trasposición de sensaciones. (1)

Aquí de Cipïón la vencedora
Colonia fué; por tierra derribado
Yace el temido honor de la espantosa
Muralla, y lastimosa
Reliquia es solamente. (2)

La entonación enérgica y majestuosa de los primeros endecasílabos nos sorprende con la rudeza del sexto verso, cuya rigidez se aviene con el concepto que ex-

---

(1) El divino Herrera se anticipó a sus dignos discípulos en el

*Soneto XXIV*

Oye tú solo, eterno y sacro río,
El grave y *mustio son* de mi lamento;
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

(2) Quintana puntuó por error:

Reliquia es solamente
De su invencible gente.

Lo mismo hizo Menéndez y Pelayo en sus "Cien Mejores Poesías". En el manuscrito, el punto está al fin del octavo verso y así lo reprodujo don Aurelio Fernández Guerra. Ni una ni otra puntuación perjudican o favorecen el sentido de las cláusulas.

presa; pero en seguida los versos heptasílabos halagan el oído con su sencilla dulzura. Caro, como seguiremos viendo, supo sacar gran partido del efecto que produce el cambio de metro y puede decirse a propósito de su versificación lo que ha dicho Cejador de las coplas de Manrique: "el metro es acomodadísimo con aquellas caídas de pie quebrado en que parecen a vueltas derrumbarse las grandezas humanas".

De su invencible gente
Sólo quedan memorias funerales,

Donde erraron ya sombras de alto ejemplo.
Este llano fué plaza, allí fué templo;
De todo apenas quedan las señales.
Del gimnasio y las termas regaladas
Leves vuelan cenizas desdichadas;

La vista de las ruinas de Itálica, — dicen los viajeros que las han visitado, — conmueven al corazón menos sensible; pero es tan honda la euritmia, la íntima poesía de los lamentos del poeta, que un ilustre crítico, don Fermín de la Puente y Apezechea, afirma que aquél habla más al corazón que los palacios derruídos y cubiertos de hierbas.

Por una rara excepción en la Historia de la Poesía Castellana, nos encontramos con una poesía dolorosa, con una verdadera nota elegíaca, que, en versos posteriores se repite, y amenaza esparcir en el espíritu del lector una tristeza delicada y leve como esas cenizas que vemos volar en alas del último verso transcripto.

Las torres, que desprecio al aire fueron,

Este verso es el único, a juicio de Quintana, que desdice de los demás. Si se ha querido decir que las to-

rres despreciaban los embates del viento, la frase es anfibológica y gongorina. Garcilaso, en su primera égloga, nos presenta una metáfora semejante:

Los cabellos que vïan
Con gran desprecio al oro.

Quizás el poeta haya querido decir *hicieron* en vez de fueron, pero en las tres copias en que aparece el verso, se emplea el verbo fueron, lo que descarta la idea de un error de copia. ¡La eterna mancha del sol! Mas, junto a la sombra la luz, el verso siguiente:

A su gran pesadumbre se rindieron

es de maravillosa armonía imitativa; pues por su sonoridad y lentitud remeda el movimiento de una gran masa que se derrumba gradualmente a impulsos del tiempo. El arcaísmo *pesadumbre*, empleado en el sentido de peso, completa la frase dándole una vaguedad de buen gusto. Tal acepción de la palabra pesadumbre, la vimos varias veces en los sonetos de Rioja, quien la repite en una de sus silvas:

La pesadumbre líquida no crece.
(Silva V. Al Verano).

Este despedazado anfiteatro,

El tiempo y los hombres se han ensañado cruelmente con el sitio que recuerda el poeta, por cuyo motivo el calificativo escogido era el único que podía aplicársele con acierto. No bastaba la palabra en su acepción usual, el sentido figurado era necesario para destacar la dolorosa circunstancia

Impio honor de los dioses, cuya afrenta
Publica el amarillo jaramago,
Ya reducido a trágico teatro,

¡Oh fábula del tiempo! representa
Cuánta fué su grandeza y es su estrago.

No dice el poeta nada excepcional y hasta se vale de palabras triviales, pero sus ideas, sus expresiones son tan gráficas, las realzan en tal forma los accesorios, que la inspiración del principio continúa igual sin decaer en lo más mínimo.

Vamos a insistir ligeramente sobre dos detalles. El verso décimonoveno dice *impio* y no *impío*, como actualmente decimos. En Rioja encontramos:

Que ímpio roba a las flores
(Silva V. A la Arrebolera).

García de Diego, en su nota al vigésimosegundo verso de la célebre canción *Por la victoria de Lepanto* donde se lee:

Del ímpio furor suyo;...

anota: "*Impio* con su acentuación propia; impío prevaleció al fin, por atracción del simple pío".

La segunda observación pertenece a Milá y Fontanals y hace referencia al significativo empleo del vocablo *amarillo*, que no sólo califica, sino que también ennoblece al poco poético sustantivo *jaramago*.

¿Cómo en el cerco vago
De su desierta arena
El gran pueblo no suena?
¿Dónde, pues fieras hay, está el desnudo
Luchador? ¿Dónde está el atleta fuerte?
Todo desapareció: cambió la suerte
Voces alegres en silencio mudo.

El empleo de los epítetos no puede ser más oportuno. *Cerco vago* (1) dice el poeta para indicar que el tiempo ha ido borrando sus contornos. La ruina se ha tornado confusa, inexpresiva; por eso su silencio es *mudo*.

Mas aún el tiempo da en estos despojos
Espectáculos fieros a los ojos;
Y miran tan confusos lo presente,
Que voces de dolor el alma siente.

La fantasía da paso a la reflexión. Caído el edificio, admiración de un siglo, nos muestra la poquedad de la vida, y ante ese derrumbamiento duda el alma hasta de la que existe bajo sus ojos. El verso acompaña al

(1) Se nos ha dicho que el término *vago*, debe interpretarse en el sentido de *vacío* y no en el de indeciso o indeterminado, como lo interpretamos nosotros. La observación no es acertada. Vago, proviene del latín *vagus* cuya significación reproduce. Vacío, deriva de la voz latina *vacuus*, que dió también lugar a la forma *vaco*, hoy anticuado.

En pintura, por *vago* se entiende vaporoso, ligero, indefinido, acepciones todas que condicen con nuestra interpretación. Únicamente por un provincialismo aragonés, vago significa erial o solar vacío.

Rioja, en su silva V. *A la Arrebolera*, dice:

Y tu admirable y vaga,
Dulce honor de la noche, etc.

lo que motivó la siguiente observación de Quintana: "esta " palabra *vaga*, está aquí en la acepción de hermosa, como " en italiano. No tengo presente haberla visto usada en " ningún otro escrito nuestro". Recuérdese que Quintana creía la *Canción* obra exclusiva de Rioja, pero al anotar aquélla, nada dice sobre la palabra *vago* en el verso 24.

pensamiento sustituyendo la anterior melodía por una templada dureza que da energía a la expresión.

Aquí nació aquel rayo de la guerra,
Gran padre de la patria, honor de España,
Pío, felice, triunfador Trajano;
ante quien muda se prostró la tierra (1)

El doloroso presente trae el recuerdo del pasado lleno de gloria. Va el poeta a recordar los hijos ilustres de la derruída Itálica.

Comienza por Trajano a quien retrata en un sólo verso mediante una profusión de epítetos acertadísimos.

Su política toda, la resume en la magnífica imagen del último verso transcripto. Desgraciadamente, los dos versos que siguen

Que ve del sol la cuna, y la que baña
El mar también vencido gaditano.

nada añaden al sentido y atenúan la energía del pensamiento. Mejores, aunque no por eso menos inútiles, son los contenidos en una de las copias del Memorial de Utrera:

---

(1) El pensamiento no es original de Caro. En el Libro Primero de los Macabeos, dice la Sagrada Biblia, refiriéndose a Alejandro, que "enmudeció la tierra delante de él". Capítulo 1.°, Versículo 3. Fernando de Herrera había cantado anteriormente:

Ocuparon del mar los largos senos,
*En silencio y temor puesta la tierra,*
Y nuestros fuertes súbito cesaron,
Y medrosos callaron:

(Por la Victoria de Lepanto: versos 101 a 104).

De las islas que el mar Pérsico baña
Hasta el límite patrio gaditano.
Aquí de Elio Adriano,
De Teodosio divino,
De Silio peregrino
Rodaron de marfil y oro las cunas.

Un pensamiento vulgar contienen estos versos: que Adriano, Teodosio y Silio nacieron donde ahora no restan más que ruinas, pero el genio poético del autor y su dominio del lenguaje, dan novedad y elegancia a la expresión. Con la delicada perífrasis "rodaron las cunas" se evita la repetición del verbo nació, empleado en un verso anterior con referencia a Trajano, y mediante el auxilio de la eufonía de las palabras y la construcción hiperbática de la frase, remédase maravillosamente el dulce movimiento de las cunas regias.

En su vejez, sin duda recordó Garo estos versos, cuando en la *Silva a Sevilla* escribía:

¿Qué de tus hijos gloriosos
en quien nos cupo el mundo lisonjero,
dos Teodosios Augustos...
¿Qué del justo Trajano...
¿Qué de Adriano valiente,
sabio, augusto, dichoso juntamente?
¿Qué de Silio, esplendor de la Elocuencia,
honor de Clío y gloria de Helicona.

. . . . . . . . . . . . . . . . . .

45. Aquí ya de laurel, ya de jazmines,
coronados los vieron los jardines,
que ahora son zarzales y lagunas.

Los dos primeros versos son citados como ejemplos de dulzura y musicalidad, condiciones que se avienen con el sentido literal de la frase poética. Quizás ni Garcilaso, el más dulce de los líricos castellanos, posea modelos que los aventajen en dichos conceptos. En cam-

bio, el tercer verso por su acentuación en la cuarta sílaba y el consiguiente corte del endecasílabo, deja sentir un ritmo algo rudo en consonancia con los zarzales espinosos y las sombrías lagunas.

La casa para el César fabricada,
¡Ay! yace de lagartos vil morada.
Casas, jardines, Césares murieron;
Y aún las piedras que de ellos se escribieron.

Tras el recuerdo del pasado glorioso, los lamentos del poeta resuenan en el corazón como el tañido funeral de una campana. El contraste entre el ayer y el hoy, realzado ya en la descripción del anfiteatro, adquiere un colorido melancólico. Sin duda a estos versos se ha referido Donoso Cortés cuando se preguntaba: "¿Quién inspiraba a Rioja aquellas lúgubres lamentaciones, llenas de pompa y majestad, y henchidas de tristeza, que dejaba caer sobre los campos marchitos y sobre los mustios collados, y sobre las ruinas de los imperios, como un paño de luto?"

Los versos tercero y cuarto evocan la célebre exclamación que Lucano pone en labios de César cuando lleva al héroe a visitar las ruinas de Troya, y que los aficionados a citas latinas emplean para significar una ruina completa:

"Etiam periere ruinae". (Hasta las ruinas han perecido. Farsalia. Libro IX, verso 969).

Fabio, si tú no lloras, pon atenta
La vista en luengas calles destruídas;

Para expresar sus dolorosos sentimientos, el poeta ha elegido sonidos graves y pausados, los más propios para impresionar al lector. De nuevo sentimos vibrar el grito elegíaco, pero contenido, atenuado por el giro condicional de la frase, *si tú no lloras*, sin el arrebato

y el apasionamiento que fuera dado encontrar en un meridional. No reconocemos en ella la "Voz del dolor y canto del gemido", (1) sino el lamento varonil próximo a la resignación filosófica. El atinado corte de la frase, acentuado en los versos siguientes, contribuye a producir honda y penosa impresión en el ánimo, sin extremar la nota dolorosa e inclinándolo a la meditación.

Mira mármoles y arcos destrozados;
Mira estatuas soberbias, que violenta
Némesis derribó, yacer tendidas;
Y ya en alto silencio sepultados
Sus dueños celebrados.

Gradualmente pasa el poeta de la melancolía a la briosa entonación; su adjetivación nos sorprende con un sugestivo *"alto silencio"*, nuevo parecido con la musa riojana, (2) y la inspiración retrocede hacia la historia para comparar a Itálica con las ciudades célebres del pasado:

Así a Troya figuro,
Así a su antiguo muro;
Y a tí, Roma, a quien queda el nombre apenas,
Oh patria de los dioses y los reyes;
Y a tí, a quien no valieron justas leyes,
Fábrica de Minerva, sabia Atenas:

Roma y Atenas no pueden ser descriptas como Itálica que vive en la memoria de los españoles, para quienes

---

(1) Verso de Fernando de Herrera, primero de la canción, "Por la Pérdida del Rey Don Sebastián".

(2) ¡Siempre igual, cuando nace y cuando muere.
Yace en alto silencio sepultado!

(Canción IX. A la Constancia).

nombrarla es evocarla. El arte debe, pues, llenar el vacío. De Troya, se recuerda su antiguo muro, legendario como la ciudad sagrada. Para las otras ciudades, de glorias positivas y casi recientes, el poeta recurre a la prosopopeya: se dirige primero a Roma, después a Atenas, siguiendo una cronología invertida por tratarse de una evocación de tiempos idos. Los gramáticos consideran a estos versos modelos del buen uso del pronombre *quien* refiriéndose a cosas.

Emulación ayer de las edades,
Hoy cenizas, hoy vastas soledades;
Que no os respetó el hado, no la muerte,
¡Ay! ni por sabia a tí, ni a tí por fuerte.

La visión del pasado ha concluído, con la vibrante energía de sus comienzos. El último verso, por su concisión y elegancia, es uno de los mejores de la silva; cierra la estancia como un verdadero broche de diamantes.

Sin ningún esfuerzo, ni artificio, siguiendo el hilo natural de los pensamientos sugeridos por la comparación con las ciudades históricas, retorna el poeta a sus queridas ruinas y a la severa inspiración del principio.

¿Mas, para qué la mente se derrama
En buscar al dolor nuevo argumento?
Basta ejemplo menor, basta el presente:
Que aún se ve el humo aquí, aún se ve la llama,
Aún se oyen llantos hoy, hoy ronco acento.

Una armonía extraña y expresiva se percibe a través de los versos de aparente rigidez, motivada por la concurrencia de diptongos y de sinalefas compuestas.

Tal genio o religión fuerza la mente
De la vecina gente,
Que refiere admirada

Que en la noche callada
Una voz triste se oye, que llorando
*Cayó Itálica* dice; y lastimosa
Eco reclama *Itálica* en la hojosa
Selva, que se le opone resonando
*Itálica:* y al caro nombre oído
De Itálica, renuevan el gemido
Mill sombras nobles en su gran ruïna.

Repetir un vocablo es un síntoma de pobreza en el léxico. No obstante, ciertas repeticiones, lejos de ser un defecto, constituyen una verdadera figura retórica, tanto en verso como en prosa. Cuatro veces, en cinco versos, Caro nombra a Itálica sin pecar de monótono; al contrario, reproduce con fidelidad el estado de su ánimo afligido, acrecienta la importancia de la idea expresada y con la armonía del verso imita el eco de la selva que repite el nombre de la ciudad en ruinas. Nótese, además, que el verbo reclamar está empleado en la acepción de volver a clamar o repetir.

Insistamos otra vez en el gran dominio de la versificación que tenía Caro. En los últimos endecasílabos copiados, las pausas, colocadas donde la propiedad y conveniencia del ritmo y del asunto lo exigían, hacen de ellos un modelo comparable con los mejores del divino Herrera.

Coll y Vehí ha notado la analogía que guarda este fragmento con una linda y sencilla descripción de Cervantes que a continuación copiamos:

"No hay hueco de peña, ni margen de arroyo, ni sombra de árbol que no esté ocupada de algún pastor que sus desventuras a los aires cuente: el eco repite el nombre de *Leandra* dondequiera que pueda fomarse: *Leandra* resuenan los montes; *Leandra* murmuran los arroyos y *Leandra* nos tiene a todos suspensos y encantados, esperando sin esperanza y temiendo sin saber de qué tenemos". (Quijote, Parte 1.ª, Capítulo LI).

En las anotaciones de la más moderna edición de El Ingenioso Hidalgo, leemos la siguiente observación:

"Como nota Clemencia, esta es una de tantas imitaciones del sabidísimo pasaje virgiliano:

"Formosam resonare doces Amaryllida silvas". (1)

"Barahona había escrito en el canto II de *La Angélica:*

"*¡Angélica!*" mil veces va diciendo,
Suena la voz, retumba y vuelve el viento,
"*¡Angélica!*" mil veces repitiendo..."

"Tal como Góngora en su romance de *Angélica y Medoro:*

"No hay verde fresno sin letra,
" Ni blanco chopo sin mote;
"Si un valle "*Angélica*" suena,
" Otro "*Angélica*" responde". (2)

La imitación de Virgilio por Caro es muy lejana, pero la acepta y hace suya una eminencia crítica de la talla de Rodríguez Marín. Sirva esta ligera constancia de anticipada defensa por si se nos tacha con motivo de los presentes estudios, de rebuscadores de parecidos o imitaciones por lo menos discutibles.

---

(1) "Oh Títiro, tendido a la sombra, enseñas a las selvas *a resonar con el nombre de la hermosa Amarilis*". Virgilio. Egloga I. vers. 9.

(2) *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Edición crítica anotada por don Francisco Rodríguez Marín. Tomo III, pág. 451.

En el verso

85. Tanto aún la plebe a sentimiento inclina. (1)

debió concluir la *Canción a las Ruinas de Italica*, y en verdad que sería un final espléndido, merecedor de los metros que le antecedieron. ¡Qué magnífica y profunda epifonema engarzada en once sílabas! Excepto la de Lope de Vega: *Que tanto puede una mujer que llora,* ninguna otra puede parangonarse con ella. Lástima grande que el ritmo no sea perfecto. La sinalefa *to-aún,* resulta forzada, en parte, porque nuestro idioma es poco propicio a la emisión de tres vocales, dos de ellas fuertes y seguidas, en un solo golpe de voz, y en parte por la vecindad de la sílaba acentuada *tan*, resultando así dos fuertes y seguidos esfuerzos vocales que perjudican la armonía del verso. ¡Cuánto mejor hubiera sido suprimir el adverbio que no añade nada al sentido y destruye la euritmia de la frase!

Las cinco estancias estudiadas parecen contener íntegro el pensamiento del artífice, desarrollado en toda su amplitud y con todo el atavío requerido. No podía decirse nada más sin incurrir en redundancia y hasta con riesgo de caer en el prosaísmo. Sin embargo, Caro le agregó una sexta estancia. Oídla:

Esta corta piedad, que agradecido
Huésped a tus sagrados manes debo,
Les do y consagro, Itálica famosa.
Tú (si lloroso don han admitido

---

(1) Menéndez y Pelayo, en su popular colección, ya citada, hace del verso una cláusula admirativa con los signos correspondientes. No figura así en ninguno de los dos manuscritos en que el bello verso aparece. Para exteriorizar la admiración no son necesarios los signos ortográficos; bastaba con el adverbio *tanto* y a él se limitó el poeta.

Las ingratas cenizas, de que llevo
Dulce noticia asaz, si lastimosa)
Permíteme, piadosa
Usura a tierno llanto,
Que vea el cuerpo santo
De Geroncio, tu mártir y prelado.
Muestra de su sepulcro algunas señas,
Y cavaré con lágrimas las peñas
Que ocultan su sarcófago sagrado.
Pero mal pido el único consuelo
De todo bien que airado quitó el cielo.
Goza en las tuyas sus reliquias bellas,
Para invidia del mundo y sus estrellas.

Después de la arqueología pagana, semejante efusión de cristianismo con perfume de Martirologio, aunque tuviera la belleza de la canción *Por la Victoria de Lepanto*, disonaría como el Cristo de Velázquez diseñado en el frontispicio del Partenón.

Ya notaron los primeros editores que en los postrimeros versos Caro se mostró muy cristiano y muy poco poeta. Quintana confirmó ese juicio escribiendo: "La última estancia no pertenece ya a la obra, y por su objeto, su ejecución y su estilo está enteramente fuera del cuadro que el autor se propuso. Nosotros ignoramos la historia de este poema: tal vez, encargado Caro (Quintana dice Rioja) de escribir versos al mártir San Geroncio, prelado de Itálica, le sirvió esta ocasión y motivo para emplear su fantasía en las ruinas y antigüedades del pueblo, y no tuvo arte o voluntad para enlazar lo uno con lo otro. En tal caso esta mala estancia habrá sido la causa del poema, y como sin ella no lo tendríamos, podríamos llamarla *felix culpa*".

No es posible hablar, como algunos críticos lo han hecho, de que los últimos versos "harto diferentes" de los anteriores, sean debidos a persona distinta de Caro o por lo menos de composición muy posterior. Cualquiera de ambas hipótesis cae, ante la triste cons-

tancia de que la primera versión de la poesía, contiene el prosaico engendro, apenas turbado por la hipérbole: "cavaré con lágrimas las peñas", que Coll y Vehí señala como ejemplo de sublimidad en el pensamiento.

El último verso encierra una modalidad lingüística de la época, *invidia*, en vez de *envidia*. Góngora, Medrano y otros ingenios emplean también la forma *invidia*.

Es interesante destacar que ni en los títulos de las distintas copias de la *Canción*, ni en la poética prosa, copiada a su debido tiempo, se hace la menor referencia a Geroncio o a la búsqueda, por parte de Caro, de sus sagradas reliquias.

Para colmar el desconcierto en el primer manuscrito de la *Canción*, la malhadada estrofa es seguida por otra muy poco inspirada, y que no aparece en ninguno de los otros manuscritos. Dice así:

¡Ay! despoblada y de conceptos llena,
Itálica hermosa,
Que los que comunicas lastimosa
Los borra al producir la grave pena;
Y ¡cómo, muda, lloras tu ruina!
¡Lágrimas y silencio es tu dotrina!

Este inesperado retorno del poeta sobre el tema central de su canción no es de buen gusto y sólo sirve para obscurecer más el recuerdo de San Geroncio e intrigar a la crítica.

La supresión de la séptima estancia en las otras lecciones de la Canción, fué, indudablemente una mejora en el plan de la misma.

El papel desempeñado por el Obispo mártir en la concepción de las famosas estancias, resulta un enigma literario, por ahora indescifrable. ¿Lo será siempre?

Siglos hace que el latín es un idioma muerto para el habla vulgar, pero vive en los tratados filosóficos de Sé-

neca, en el poema heroico de Lucano y en el intento épico de Silio, que se llamó Itálico porque mecieron su cuna las auras que acompañaron con su música y embalsamaron con su perfume las rítmicas fantasías de Rodrigo Caro.

Sevilla, la soberana del Guadalquivir, Córdoba y Granada, cuyos hijos sorprendieron los misterios de la luz y los secretos del iris, han conservado por virtud de sus poetas, las coronas con que antaño los reyes moros ciñeron sus frentes. Itálica murió; no pasean por sus jardines las hijas luminosas de Andalucía, y los cantores clásicos han callado para siempre. Sólo viven sus ruinas en la canción del milagroso ingenio meridional, y en las "catorce columnas" de los sonetos de Quirós y de Rioja. ¡La España de la Latinidad de Plata se enlaza intelectualmente con la España del áureo siglo, como en lo más íntimo del espíritu están unidos los dos más nobles ideales del hombre: el amor y la gloria!

# LA EPÍSTOLA MORAL

Entre las obras maestras arrancadas al polvo y a la polilla de los archivos, por don Juan Joseph López de Sedano, y publicadas por el mismo diligente escritor en el "Parnaso Español", colección de poesías impresa en 1768, figuraba una maravillosa epístola en severos tercetos endecasílabos, conocida en la Historia Literaria, por el título que sirve de epígrafe a este trabajo.

Sedano, "hombre de alguna literatura", no era un erudito, ni un crítico, y con la misma ligereza con que atribuyó la "Canción a las ruinas de Itálica" a Francisco de Rioja, blasonó como autor de la *Epístola* a Bartolomé Leonardo de Argensola. Aunque Menéndez y Pelayo califica de absurda tal atribución, no es posible desconocer que en el siglo XVIII tenía algún fundamento. En efecto, dos colecciones de manuscritos de la época incluyen, entre las producciones del nombrado Argensola, la Epístola Moral, uno de cuyos tercetos recuerda la manera de ese autor. Además, la influencia de Horacio es bien patente en varios versos, y sabido es que el lírico de Venusa tuvo en Bartolomé Leonardo y en su hermano mayor Lupercio, dignos imitadores, en varias ocasiones, comparables al modelo. No va, pues, muy descaminado Cejador cuando dice

que "realmente son los Argensolas los únicos capaces " de escribirla entre los escritores conocidos".

Según parece, el escritor favorecido por Sedano, se anticipó a desmentirlo. En uno de los manuscritos y en nota marginal se lee: "No es esta carta de Barto- " lomé Leonardo, como él mismo me lo confesó, di- " ciendo que estimara mucho que lo fuera. Según el " estilo y materia de que trata, es de don Francisco " de Medrano, que así me lo aseguró persona que lo " sabía muy bien".

De Francisco de Medrano, que floreció a fines del siglo XVI, y cuyas poesías se publicaron en los comienzos del siglo XVII, sin incluirse entre ellas la cuestionada, escribe, con su habitual entusiasmo, al hablar de los escritores "clásicos" de la Edad de Oro Española, el insigne Menéndez y Pelayo: "es de todos los imitadores de Horacio, el más latino, el más sobrio, el más rápido, el que mejor ha remedado la marcha de los períodos rítmicos de Horacio, el que más se le parece en la manera de encabalgar las estrofas, y el que más le anda a los alcances en el arte de economizar las palabras".

Parecería capaz de ser autor de la preciada joya, quien tales elogios arrancó al severo crítico citado, pero, aunque nacido en Sevilla, Medrano, luce poco en su poesía los rasgos característicos de la escuela andaluza que en cambio esmaltan y enriquecen con frecuencia los discutidos y filosóficos tercetos. Muy pocos versos de las canciones y sonetos de Medrano, recuerdan vagamente ciertos pasajes, los menos significativos, sin duda, de la "Epístola Moral".

No debemos, en consecuencia, extrañarnos de que todos los críticos y, sobre todo, "el consenso universal", hayan rechazado por inexacta la atribución contenida en la nota marginal, que hoy se descarta en absoluto.

El P. Estala, y después su discípulo, el eminente

Quintana, — verdadero editor del tomo XIII de la colección que, por una humorada de su creador, lleva el nombre de Ramón Fernández, barbero del famoso escolapio, — no incurrieron en el error de Sedano, pero, cayeron en otro, si bien más disculpable, atribuyendo a Francisco de Rioja la "Epístola Moral".

Ocurrió esta nueva atribución en 1786, cuando Rioja pasaba por autor indiscutido de la "Canción a las ruinas de Itálica". El poeta-inquisidor tenía sobrados títulos para aumentar su fama con la gloria emanada de los endecasílabos de la "Epístola Moral". Idénticas razones motivaron la atribución de ambas poesías al autor nombrado. Las ideas, el carácter, el lenguaje, las alusiones y el estilo y corte general de los tercetos, recuerdan la manera de Rioja, si bien tales rasgos no son exclusivos de un escritor determinado, sino comunes a los poetas de la escuela andaluza.

Rioja, por otra parte, figura entre los buenos imitadores españoles de Horacio, a la par de Medrano y de los Argensola, pero esta y las anteriores consideraciones no bastaban para justificar una atribución, si se atiende que diversos manuscritos presentaban la obra como perteneciente a otros autores o a lo sumo como anónima, pero ni el más insignificante de ellos consignaba el nombre del correcto heredero del Divino Herrera.

Así las cosas, en 1875, Adolfo de Castro publicó un opúsculo cuyo título resume su laboriosa e inteligente investigación: *"La Epístola Moral a Fabio no es de Rioja"*.

De inmediato, el Profesor Campillo erigióse en vehemente defensor de los infundados derechos de Rioja; invocó para ello "el sello inconfundible" que tiene la Epístola, el parecer de Quintana y otros excelentes poetas, tachó a Castro de "rebuscador de papeles vie-" jos, más aficionado a las apariencias y al ruido que

" a la verdad de las cosas"; empero, todo fué inútil, la parte negativa de la obra de Castro mereció la aprobación de los doctos, y hoy nadie considera exacta la "caprichosa atribución" a Rioja, como dice Menéndez y Pelayo.

Mas, sobre quién es el verdadero autor, Castro no pudo pronunciar una palabra definitiva. Unicamente manifestó haber hallado en la Biblioteca Colombina, un manuscrito que dice ser "copia de la carta que el " capitán don Andrés Fernández de Andrada, escribió " desde Sevilla a don Alonso Tello de Guzmán, que " fué Corregidor en Méjico".

El juicio que esta filiación mereció al apasionado Campillo, vale la pena de ser leído: "el único testimo- " nio, dice, por que se ha negado a Rioja la paternidad " de la "Epístola", es un papel anónimo sin valor al- " guno ante la crítica recta y desapasionada" . . . . . . . . "el sujeto a quien se pretende honrar, atribuyéndole esta joya de inestimable valor, no superada ni tampoco igualada en su género hasta hoy, era un versificador oscuro de quien sólo ha quedado para muestra, algún fragmento prosaico, desnudo de imágenes, desmayado y flojo. Suponer que este pobre rimador escribió la "Epístola Moral", es como si alguien tuviese la peregrina ocurrència de sálir ahora con la novedad de que el cuadro de "Las Lanzas" no es obra de Velázquez, sino de un pintor de brocha en ristre y puchero a la cintura. Y tal vez no faltaría quien lo creyera, pues hay gente para todo".

Con otra serenidad de ánimo y con muy distinto espíritu crítico, se expresa el erudito Cejador: "Si fué Andrada el que la compuso, fué un gran poeta horaciano, una vez en su vida. Lo que extraña es que no escribiese más, teniendo pluma tan gallardamente cortada".

Resumiendo el estado actual de las investigaciones

bibliográficas, escribía, poco antes de morir, don Marcelino Menéndez y Pelayo: "Lo más seguro, pues, es llamar al gran poeta incógnito "El Anónimo Sevillano", y así lo he hecho en una coleccioncita de poesías castellanas publicada en Edimburgo. Con el nombre de Fernández de Andrada, figura, por lo menos, en tres códices y es la atribución más probable, pero no segura".

Para los admiradores de Rioja quedó el consuelo de que si se ha despojado a éste de trescientos versos que sin razón se le atribuían, en cambio, el Parnaso hispano andaluz contó con un nuevo vate, oculto durante más de un siglo, lo mismo que Rodrigo Caro, bajo el manto de un nombre predilecto.

Esperemos que la crítica venidera disipe el misterio, y algún día sepamos quién es el "Anónimo Sevillano".

Tampoco se ha podido establecer con exactitud la fecha en que fué escrita o al menos concluída la "Epístola" por su desconocido autor. Don Rufino Blanco y Sánchez, da como probable el año 1607. En esa época, Rioja era un niño, y mal pudo ser el autor de obra tan madura. Por esta razón negativa y a falta de otra de mejor fundamento, puede considerarse aproximada la fecha de 1607.

---

El género didáctico en España, alcanzó notable desarrollo, casi desde la aparición de la literatura nacional, pues en realidad, a él pertenece gran parte de la obra de Berceo, el clérigo que tradujo en "román paladino" y puso al alcance del pueblo, las leyendas hagiográficas del período latino-eclesiástico.

Decaída la narración épica, predominante en el siglo XIII, la orientación didáctica encuentra en el siglo siguiente, egregios representantes en el Rabí don Sem

Tob y el famoso canciller Pedro López de Ayala, sin olvidar al formidable Arcipreste de Hita, cuya obra genial y multiforme, contiene pasajes impregnados de la misma tendencia.

Bajo el reinado de Juan II, tan brillante en la historia de las letras castellanas, la poesía doctrinal, menos difusa que en los siglos anteriores, constituye la llamada "Escuela Didáctica" de la que fueron insignes cultivadores el historiador, moralista y poeta Fernán Pérez de Guzmán y don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, cuyo renombre básase también en sus producciones alegóricas, dignas de competir con las de Juan Mena y en sus pulidas pastorales, amén de otros géneros menores que contribuyen no poco a su fama de polígrafo.

A la misma época pertenece Gonzalo Martínez de Medina, uno de tantos vates incluídos en el famoso "Cancionero de Baena", y autor de una sátira contra la corrupción de la época, en la cual ha encontrado Menéndez y Pelayo, "acentos de inspiración sombría, de estóica entereza o de cristiana resignación, que parecen vago y lejano preludio de la poesía filosófica de Quevedo y del autor de la "Epístola a Fabio". No está de más que copiemos aquí algunos de los versos que transcribe el mismo Menéndez y Pelayo, y en los cuales no es exagerado reconocer un precedente de las poesías recordadas por el sabio crítico:

Non más que rocío procede tu vida.

. . . . . . . . . . . . . . . . . .

Non es seguranza en cosa que sea,
Que todo es sueño o flor que peresce...

. . . . . . . . . . . . . . . . . .

Yo non ví alguno nin le oí decir
Que en este mundo fuese bien contento,
Salvo el que tiene su espíritu esento,
E dá la su alma para a Dios servir.

. . . . . . . . . . . . . . . . . .

Yo creo que el alma ser infinida
Et en la potencia de Dios reservada,
La qual de cosa de aquesta vida
Non puede ser jamás abastada.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Ca el alma infinida é tan soberana
De cosas finidas non fase femencia.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Abrid bien las puertas de vuestra conciencia,
Amat la justicia, verdat el derecho.

Ninguno de los escritores nombrados, con excepción del Arcipreste de Hita, que pertenece al género épico más que a ningún otro, engendró una obra definitiva de poesía didáctica, y a todos por igual, la rudeza de los siglos en que florecieron, les impidió llegar a la perfección formal inseparable de los llamados, con razón, "arquetipos" de un género literario determinado.

Vino, después, el Renacimiento, en cuyos primeros representantes, Boscán y Garcilaso, y algo después, en Hurtado de Mendoza, se descubren melodías afines con las prodigadas por el desconocido cantor sevillano.

Enriquecida la castellana métrica, ensanchados los dominios del arte por la imitación razonada de nuevos modelos, encauzadas por la recta vía las tumultuosas orientaciones de las anteriores centurias, no podía faltar en el siglo de oro, una brillante reviviscencia de la nunca olvidada dirección doctrinal, la que, aprovechando los progresos aportados por la gran revolución artística, había de ofrecernos, en el siglo XVII, la obra que en su género equivaldría a las odas de Fray Luis de León o de Fernando de Herrera, en el género lírico.

Esa obra fué la "Epístola Moral", y así lo ha reconocido la crítica sin discrepancias apreciables.

Nos hemos detenido en tan largo exordio histórico,

para demostrar que ella no es una manifestación aislada del temperamento poético español, sino que, por lo contrario, la vaticinaban desde siglos atrás, precedentes valiosos e inconfundibles.

Pero el artista no se limitó a cristalizar en sus versos, el doctrinalismo latente en su medio, fué más allá e hizo converger en ellos, con sus distintas modalidades, toda la poesía de la edad de oro, de manera que, traspasando los límites, siempre estrechos del género único, dió al conjunto de sus tercetos, la majestuosa complejidad de la epopeya. Semejante, bajo ciertos aspectos, a los poemas de Hesíodo o a las "Geórgicas" de Virgilio, y a lo sumo incurriendo en hipérbole, la "Epístola Moral" puede ser calificada de *epopeya didáctica-lírica* del siglo XVII, sin agravio de los cánones retóricos.

De "epístola" simplemente calificóla su padre, con la ingenua modestia del talento o del genio, y no cabe acierto mayor. De todos los géneros de poesía didáctica, la "carta en verso", por la casi absoluta libertad en la forma y por el tono íntimo, confidencial que le presta la circunstancia de aparecer dirigida a una sola persona, era el único capaz de expresar la síntesis poética indicada en párrafos anteriores.

Las dos equivocadas atribuciones, — a Medrano y a Rioja, — pueden servirnos de guía para destacar algunas características de la obra.

De Horacio y sus discípulos, asimiló la sobriedad en la expresión, el arte de transformar en poesía los pensamientos filosóficos, y el plan expositivo y gradual de las ideas.

De los vates andaluces, comparte la fantasía deslumbradora, el don de la imagen y el don del verso, el énfasis y la sonoridad; así, aun en los pasajes más áridos evitó el poeta el escollo del prosaísmo, contra el que antaño se estrellara el Canciller de Ayala, quizá obedeciendo a su origen vascuense.

Puede referirse, igualmente, a la escuela andaluza, la difícil combinación métrica empleada, la cual dió ocasión a uno de los corifeos del romanticismo, andaluz de nacimiento, don Angel Saavedra, duque de Rivas, para decir: "en los severos tercetos en que el terrible Dante nos pinta sus espantosas visiones, escribió el templado y melancólico Rioja (sic) sus pensamientos morales y apacibles".

El origen ideológico es, también, doble. Yerran, a nuestro juicio, quienes sostienen la primacía de los moralistas antiguos, si bien por razones étnicas y literarias el poeta prefirió inspirarse en escritores antiguos más próximos a su temperamento, que los moralistas cristianos. La primacía, si en realidad existe, es sólo formal; el fondo, las principales ideas, son cristianas o pertenecen a esos principios comunes a todas las morales.

De las epístolas de Horacio, indirectamente de los estoicos han pasado bellas enseñanzas a los endecasílabos castellanos, y Séneca, el célebre escritor hispanolatino, el más audaz y el más original de los filósofos romanos, anima a través de los siglos, más de un terceto con las bellas ideas de su genio turbulento. En otros, es, por el contrario, indiscutible la influencia de los Libros Sagrados, y el sentir de los patrios antecesores, españoles y católicos. Desengaño filosófico y estoicismo cristiano, es la fórmula que resume la ideología de la "Epístola Moral". (1)

Adviértese parecida dualidad en el tono, por lo general, suave y sereno, pero, en ocasiones arrebatado y desbordante de fuego en las sílabas entusiastas.

Postulados morales y pensamientos poéticos; bellezas de fondo y lindezas de forma, todo se auna en la

---

(1) El *a Fabio* es añadido de los editores, por razones fáciles de comprender.

"Epístola" para dar al conjunto de elementos diversos, y hasta antagónicos, aquella "unidad en la variedad" constitutiva de la belleza, según la doctrina de los estetas escoceses.

Las consideraciones antedichas vamos a corroborarlas en un detenido análisis de los tercetos que integran el más preciado ornamento de la poesía didáctica española, género en el cual inscribieron sus nombres, escritores de la talla de los Argensola y de Céspedes, tres ingenios contemporáneos del autor de la "Epístola".

Advirtamos, antes de seguir adelante, que no porque señalemos el origen de tal o cual figura retórica o de tal o cual principio filosófico, pretendemos desmerecer el mérito de la "Epístola" y presentarla como una brillante paráfrasis de obras anteriores. Todo lo contrario; al determinar la filiación de los diversos elementos, procuramos principalmente poner de relieve la síntesis literaria y genial, muy semejante a la del pintor que, sin otro material que los colores y pinceles, convierte la tela inmaculada en imperecedera obra de arte.

---

El plan o forma interna de la "Epístola Moral" ya lo hemos dicho, está concebido de acuerdo con los moldes horacianos. No es, por consiguiente, de extrañarse, que las ideas se desarrollen con cierto método, lo que permite agrupar los versos en varias partes. No es, claro está, una división precisa ni tan nítida como la observada por Garcilaso en "La Flor de Gnido", o por Fray Luis de León en "Noche Serena", o "A Francisco Salinas", pero quizás resulte comparable a las hechas por Dante en las canciones de su inmortal "Vita Nuova".

---

Leamos los dos primeros tercetos:

1. Fabio, las esperanzas cortesanas
Prisiones son do el ambicioso muere
Y donde al más astuto nacen canas.
2. El que no las limare o las rompiere,
Ni el nombre de varón ha merecido,
Ni subir al honor que pretendiere.

Los dos tercetos forman una especie de introducción a la "Epístola", semejante al exordio de ciertos discursos. En el primero se define poéticamente lo que son las esperanzas cortesanas; en el segundo se afirma enérgicamente, pero no con menor estro y galanura del lenguaje, la actitud para con ellas de los varones dignos de tal nombre.

Nótese el nombre Fabio, a quien aparece dirigida la obra. No se trata, como pudiera parecerlo, de una similitud con la "Canción a las Ruinas de Itálica", sino de la predilección de varios poetas españoles por el nombre Fabio, bajo el cual gustaban ocultar el amigo a quien dirigían sus versos. A guisa de ejemplo, nos basta recordar el conocidísimo de Lope de Vega:

"Entiendes, Fabio, lo que voy diciendo, etc."

Algunos manuscritos presentan una variante en el último verso del primer terceto; en vez de "al más astuto", dicen "al más activo". Hemos preferido la primera lección, seguida entre otros editores por Quintana y Menéndez Pelayo, por parecernos más propia.

En Horacio encontramos un pasaje que recuerda bastante los tercetos copiados:

"El que ambiciona, siempre teme, y el que teme, nunca es libre.
"Quien se afana sin descanso por adquirir y acrecentar su

fortuna, es como el soldado que arroja las armas y abandona su puesto de honor.''
("Epístolas". Libro 1.º. Epístola XVI. A Quincio).

En el tomo de la recordada colección de Ramón Fernández (Estala), donde está publicada nuestra epístola, el prologuista, que según las más verosímiles conjeturas es don Manuel José Quintana, señala uno de los rasgos originales de su autor, diciendo: "es el primero de nuestros poetas antiguos, que, sin "lamentarse de ella, ha saludado a la desgracia co- "mo el crisol de la virtud, y él es, en fin, el que ha "dicho que valía más plegar la frente a la adversi- "dad que la rodilla al poder".

Estas meditadas palabras del eminente crítico, se refieren principalmente a los siguientes tercetos:

3. El ánimo plebeyo y abatido
Elija, en sus intentos temeroso,
Primero estar suspenso que caído;

4. Que el corazón entero y generoso
Al caso adverso inclinará la frente
Antes que la rodilla al poderoso.

Las bellezas de expresión no requieren mayor insistencia. Una idea corriente "que los justos prefieren los infortunios antes que adular a los poderosos", toma inusitado relieve en virtud de la imagen empleada, que hace visible, por decirlo así, las acciones invisibles de "sufrir y adular".

El académico Cañete, opina que estos versos pueden considerarse una magnífica glosa de una máxima de Séneca: "*Calamitas virtutis ocassio est*". Tanto como una glosa no nos parece exacto, si bien reconocemos un indiscutible parentesco ideológico entre las palabras del filósofo latino y los endecasílabos del poeta español.

5. Más triunfos, más coronas dió al prudente
Que supo retirarse, la fortuna,
Que al que esperó obstinada y locamente.

6. Esta invasión terrible e importuna
De contrarios sucesos nos espera
Desde el primer sollozo de la cuna.

La vida, con todas sus enseñanzas y amarguras, se trasluce en este armonioso conjunto de versos. Razón tiene, pues, don Manuel Cañete, al escribir que el anónimo sevillano "debió tocar por sí mismo la vanidad de las grandezas y lisonjas, la ceguedad de la ambición cortesana". Tercetos siguientes confirmarán esta idea de una vida inquieta y agitada por la batahola de mil negocios diversos.

7. Dexémosla pasar como a la fiera
Corriente del gran Betis, cuando airado
Dilata hasta los montes su ribera.

Apareció Andalucía simbolizada en su azul Guadalquivir, Betis de nombre latino. En su homenaje, la musicalidad del terceto es maravillosa y es imitativa en alto grado.

"Sólo, — dice Campillo, — a quien ha vivido en Sevilla muchos años y ha visto desbordadas las aguas del Guadalquivir arrasarlo todo hasta el pie de los veicnos montes, puede ocurrirse esta comparación que es bellísima y oportuna". La historia confirma la verdad del dicho de Campillo, contándonos espantosos estragos causados por los desbordamientos del Betis.

Algunos comentadores han ido más lejos, y han querido ver un sentido oculto, una segunda intención en el concepto. Este podría ser la exclamación de un poeta frente a la invasión del gongorismo, conceptismo y demás extravagancias literarias tan florecientes en el siglo XVII. El tono desdeñoso del primer verso

da cierta apariencia de verdad a esta curiosa interpretación.

8. Aquel entre los héroes es contado
Que el premio mereció, no quien le alcanza
Por vanas consecuencias del estado.

El giro inicial del terceto, es de corte herreriano, pues, recuerda

"Aquel que libre tiene
D'engaño el corazón, y sólo estima
Lo que a virtud conviene, etc."
(Canción III. Versos 79 a 81).

En la misma canción del divino Herrera, está en germen el pensamiento desarrollado por el terceto:

"Que sólo es vuestro aquello
Que por virtud pudistes merecello."
(Id. Versos 78 y 79).

No es posible, tampoco, echar en olvido dos bellos versos de Alonso de Ercilla, que expresan más o menos, idéntica idea:

"Que las honras consisten no en tenellas,
Sino en haber sabido merecellas."
("La Araucana". Canto XXXVII. Octava 72).

Si comparamos la expresión del anónimo sevillano con las empleadas por sus ilustres predecesores, no resulta perjudicada sino, al contrario, favorecida por la elegancia y el pulimento de sus versos.

9. Peculio propio es ya de la privanza
Cuanto de Astrea fué, cuanto regía
Con su temida espada y su balanza.

Peculio es una palabra forense de origen latino, que significa el caudal o hacienda ganado, heredado o recibido en cualquiera otra forma por el hijo sometido a la autoridad paterna; mas por extensión, la palabra peculio se aplica a los bienes de cualquier persona, y figuradamente al poder o a las influencias de la misma. Aquí está empleada en este último sentido, según resulta del verso siguiente, y el término es propio dada la materia motivo del terceto.

Astrea, es la diosa de la Justicia: la mitología latina, su creadora, la representa con la balanza en la mano izquierda y la espada en la diestra, para significar que el derecho es exigible por la fuerza. El clasicismo, en toda su riqueza, es señor absoluto de los tres endecasílabos. Merece destacarse la musicalidad especial del terceto tan adecuada al asunto y, por lo mismo, tan distinta de la suavidad de los períodos anteriores.

Los dos versos siguientes completan la idea del escritor, que no es otra, como observó Cañete, que pintar al desnudo en pocos trazos, el lamentable estado de la justicia de entonces.

10. El oro, la maldad, la tiranía
Del inicuo procede y pasa al bueno.
¿Qué espera la virtud o qué confía?

Es original y amarga la idea de colocar el oro al mismo nivel de la maldad y de la tiranía. Los desengaños sufridos por el pensador y su indignación ante vergonzosos espectáculos, lo llevaron a colocar al dinero en detestable compañía.

Sobre el segundo verso, hánse presentado dos distintas interpretaciones. Hermosilla señala el latinismo del verbo proceder empleado en el sentido de adelantarse y figuradamente en el de prosperar, aventajarse a otro, ser más feliz que él. De modo que, si-

guiendo su opinión, la cláusula significaría: "el malo prospera, es feliz y preferido al bueno". Campillo, por su parte, anota: "*procede*, por *proviene*. Como si dijera: nace del malo y contagia al bueno". En el lenguaje moderno la interpretación de Campillo parece más racional que la de Hermosilla, y hace al verso más comprensible.

La tercera cláusula nos interesa. Ella cierra una de las partes o núcleos ideológicos de la obra. La pintura de la época termina en el segundo verso. Y el poeta se pregunta qué espera la virtud, o en qué maravillas confía para seguir viviendo en medio de la corrupción.

La elipsis cometida, al decir *qué confía* por *en qué confía*, y la forma de interrogación, cercana a la invectiva, imprimen a la frase, enérgica tonalidad, muy feliz en un concepto final.

---

El buen amigo ausente, Fabio, no debe continuar viviendo en medio de la corrupción cortesana; el poeta lo llama desde su retiro y su llamamiento es, a la vez, el consejo de un filósofo:

11. Ven y reposa en el materno seno
De la antigua Romúlea, cuyo clima
Te será más humano y más sereno.

Julia Romúlea, es uno de los nombres de Sevilla bajo el imperio romano. La identificación de la Iberia con el Lacio glorioso, se trasluce en este y otros semejantes recuerdos de la época imperial, rememorados por los poetas españoles, aun en sus producciones de más marcado sello nacional.

Para enumerar los atractivos de Sevilla, comienza el aconsejante por el clima, que no califica de tibio ni

de templado, como acontece en el lenguaje corriente; el clima de Julia Romúlea, es *humano*. Parece, pues, que el poeta se refiere a la temperatura o ambiente moral más bien que a las condiciones físicas del tiempo.

---

La misma dulzura y sencillez encontramos en el siguiente pasaje, que continúa la exhortación a Fabio:

12. Adonde por lo menos, cuando oprima
Nuestro cuerpo la tierra, dirá alguno;
"Blanda le sea", al derramarla encima;

La sustitución del cristiano "descanse en paz" por la fórmula pagana, "blanda le sea", contribuye a mantener el corte clásico de esta parte de la Epístola. La euritmia resulta favorecida, porque el sonido de los vocablos elegidos, remeda la caída de las paladas de tierra sobre el féretro.

Menos idealista, más positivo, dice el poeta en seguida:

13. Donde no dexarás la mesa ayuno
Cuando te falte en ella el pece raro
O cuando su pavón nos niegue Juno.

El concepto vulgar de que el hombre sobrio se contenta con una comida frugal, sin manjares exquisitos, está revestido de poesía por la circunscripción de la idea genérica, mediante la mención de dos de los platos más celebrados. Dos detalles de estilo contienen los postreros versos: *pece,* por pez, una de las más vulgarizadas licencias poéticas, y la voz anticuada *pavón,* por pavo real, ave que, los escultores grecolatinos, colocan al lado de las efigies de Juno.

En seguida surge, para ilustrar su exhortación a la vida retirada, la visión del mar helénico por exce-

lencia, poblado de islas y salpicado de escollos que vuelven imposible la navegación nocturna.

14. Busca, pues, el sosiego dulce y caro
Como en la oscura noche del Egeo
Busca el piloto el eminente faro;

Unas líneas de la séptima epístola de Horacio, que dicen: "quien reconoce, al fin, que vale más lo que desprecia, que aquello que ansía, vuelve con sano consejo a lo que había abandonado", reaparecen llenas de armonía en:

15. Que si acortas y ciñes tu deseo
Dirás: "lo que desprecio he conseguido;
Que la opinión vulgar es devaneo."

Válense de bellísimo símil los seis versos siguientes, destinados a expresar blandamente, nobles principios de independencia y dignidad:

16. Más precia el ruiseñor su pobre nido
De pluma y leves pajas, más sus quejas
En el bosque repuesto y escondido,

17. Que alegrar (1) lisonjero las orejas
De algún príncipe insigne, aprisionado
En el metal de las doradas rejas.

Hermosilla encontró una "coordinación anfibológica" en el segundo verso del último terceto. Según su dictámen, el adjetivo *aprisionado*, parece modificar al sustantivo príncipe, en vez de ruiseñor. La cláusula estaría mejor construída, habla siempre Hermosilla, si hubiese dicho:

---

(1) En la colección publicada por Menéndez y Pelayo se lee *halagar*, en vez de *agradar*. Nosotros seguimos en el texto la lección más vulgarizada. En efecto, agradar y no halagar figura en la renombrada antología de Quintana y en el Florilegio Español de Campillo.

Que de un príncipe insigne las orejas
Lisonjero agradar, aprisionado
En el metal de las doradas rejas.''

El lector preguntará, ¿qué contestó a esta observación, el abogado del Pseudo Rioja? Oigámoslo:

''Gil de Zárate y algún otro crítico (Campillo ni para refutarlo se digna mentar a Hermosilla y prefiere habérselas con su ilustre discípulo) tildaron de mal construído este verso, suponiendo que *aprisionado* en las doradas rejas, parece ser el príncipe, y no el ruiseñor''.

''No hay tal cosa. La censura está después de *insigne,* la coma separa este epíteto de la palabra aprisionado; y el uso común es meter en jaulas a los pájaros y no a los príncipes. De suerte que no hay semejante ambigüedad de sentido''.

Para mostrar la importancia de la puntuación, el discutido verso es un ejemplo sobremanera ilustrativo.

Menéndez y Pelayo, en su popularizada colección: ''Las cien mejores poesías'' (líricas) ha sustituído la *coma* por un *punto y coma.* Ignoramos las razones que ha tenido el sabio crítico para introducir esa modificación que no hemos encontrado en las otras ediciones que conocemos.

En cambio, el celebrado florilegio de Quintana, contiene la variante de *insine* en lugar de *insigne,* y es probable resulte así de los manuscritos originales, por tratarse de una licencia permitida en los siglos XVI y XVII. (1)

---

(1) Véanse dos ejemplos, entre los muchos que presenta Fernando de Herrera:

el nombre de la insine Esperia planta
. . . . . . . . . . . . . . . .
los insines trofeos, el sangriento.

(Canción VIII).

*Insigne,* es un vocablo más enérgico que *insine,* pero tratándose de un simple adjetivo, conviene disminuir su energía para no perjudicar el ritmo del verso y hacer coincidir la mayor sonoridad con el vocablo capital del concepto.

18. Triste de aquel que vive destinado
A esa antigua colonia de los vicios,
Augur de los semblantes del privado.

La poca simpatía del poeta por la corte y los cortesanos, le hace aplicar a la primera la enérgica expresión de *"colonia de los vicios",* y comparar a los segundos con los *"augures",* feliz imagen que da realce y nervio al concepto.

Desarrolla las mismas ideas y en forma igualmente gráfica, el:

19. Cese el ansia y la sed de los oficios;
Que acepta el don y burla del intento
El *ídolo* a quien haces sacrificios.

Con mayor dulzura, cierra el terceto siguiente, esta parte de la epístola:

20. Iguala con la vida el pensamiento,
Y no le pasarás de hoy a mañana,
Ni quizá de un momento a otro momento.

No han faltado críticos que acusaran de quietismo la idea fundamental de estos versos, y el fogoso Campillo llegó a escribir que "si la hubieran seguido nuestros antepasados, aún nos hallaríamos en el estado salvaje".

Cuestión de apreciaciones, y nada más. Para nosotros la idea está llena de poesía, vale decir, de belleza, y artísticamente, no concebimos otro progreso.

Una máxima de Séneca, de subido valor pedagógico, consigna: "largo es el camino por los preceptos; breve y eficaz, por los ejemplos". Fabio, quizá insensible a los consejos de su severo amigo, no podía sustraerse a la lógica fluyente de una serie de símiles.

Once estrofas, desde el 21 terceto hasta el 31, se dedican a tratar la fugacidad de las glorias humanas. El tema es antiguo como el mundo, y en España basta recordar el nombre de Jorge Manrique, y la discusión suscitada sobre la originalidad de las "Coplas a la muerte de su padre", para mostrar la fecundidad del asunto en su inmensa literatura. El artificio aquí seguido, es el mismo empleado en aquella obra famosa; la generalización poética, y los primores del lenguaje, encubren y hacen más atractiva la vetustez de las ideas.

La primera grandeza caída que se presenta al espíritu del poeta, es la de Itálica:

21. Casi no tienes ni una sombra vana
De nuestra antigua Itálica y ¿esperas?
¡Oh error perpetuo de la suerte humana!

La primacía del recuerdo muestra el "localismo" del autor, que menciona la bella ciudad destruída aun antes de los clásicos ejemplos de Grecia y Roma. Ya vimos, al estudiar la "Canción a las Ruinas de Itálica", lo que ha sido este solar glorioso para los númenes andaluces, y en especial, para Rioja. Uno de los motivos por los cuales se atribuyó a este poeta la poesía que estudiamos fué, precisamente, la mención que hace de Itálica el segundo verso, y algo también influyó la semejanza del último endecasílabo con este otro, perteneciente a la "novena canción" de Rioja:

¡Oh de la humana gente mentes vanas!
("A la Pobreza").

22. Las enseñas grecianas, las banderas
Del Senado y romana monarquía
Murieron, y pasaron sus carreras.

A menudo, el afán de citar ejemplos tomados de la historia, conduce a un alarde de erudición pedantesca, reñida con la verdadera inspiración. El Marqués de Santillana, en varios pasajes de "Bías contra Fortuna" y hasta el atildado Manrique, en las coplas 27 y 28 de su celebrada composición, pueden invocarse a guisa de prueba de lo afirmado.

La reflexión propia de una época más adelantada, y de superior progreso literario, salvó nuestra epístola del escollo señalado y redujo el auxilio de la historia a las discretas y elegantes menciones del terceto 22.

Más que la historia, la vida corriente, la naturaleza nos muestran lo efímero de las *esperanzas cortesanas:*

23. ¿Qué es nuestra vida más que un breve día
Do apenas sale el sol cuando se pierde
En las tinieblas de la noche fría?

La idea abstracta de la vida se vuelve sensible mediante la sencilla comparación con el breve día seguido de tinieblas.

Lo mismo sucede con:

24. ¿Qué más que el heno, a la mañana verde,
Seco a la tarde? ¡Oh ciego desvarío!
¿Será que de este sueño me recuerde?

donde trasunta la influencia de los libros sagrados.

Una nada son todos los años que vive. Dura un día como el heno: florece por la mañana, y se pasa; por la tarde inclina su cabeza, se deshoja, y se seca

(Salmo LXXXIX, vers. 5 y 6).

Es privilegio de la lengua y literatura hebrea, la concisión, pero aquí le superan el habla castellana y el numen andaluz, no obstante la decantada verbosidad de los escritores meridionales.

Mayor artificio se descubre en

25. ¿Será que pueda ver que me desvío
De la vida viviendo, y que está unida
La cauta muerte al simple vivir mío?

cuya adjetivación sorprende por la acertada contraposición de los vocablos cauta y simple.

Una comparación familiar a todas las épocas y literaturas contiene el

26. Como los ríos, que en veloz corrida
Se llevan a la mar, tal soy llevado
Al último suspiro de mi vida.

que tiene clara semejanza, entre otros versos menos conocidos, con

"Nuestras vidas son los ríos
Que van a dar en la mar,
Que es el morir";
(Jorge Manrique. A la muerte de su padre. Copla 3.ª).

con un endecasílabo herreriano:

"que la edad huye cual corriente río."
(Elegía IV. Terceto 26).

y con los primeros versos del soneto de Rioja, titulado: "A la Fugacidad del tiempo":

"Como se van las aguas de este río
Para nunca volver, así los años,"

En la poesía popular encontramos bellísimas variantes del mismo pensamiento. Sin embargo, cotejando unas con otras, nos parece que el cauce del endecasílabo, presta mayor y más rítmica velocidad al "río de la vida".

27. De la pasada edad, ¿qué me ha quedado?
O ¿qué tengo yo, a dicha, en la que espero,
Sin ninguna noticia de mi hado?

Sin ser mala esta estrofa, resulta inferior a las anteriores, y así lo ha reconocido el espíritu panegirista de Campillo. Las que siguen, en cambio, son hermosísimas:

28. ¡Oh, si acabase, viendo como muero,
De aprender a morir antes que llegue
Aquel forzoso término postrero!;

Aprender a morir fué ciencia estoica. No debe, pues, extrañarnos reconocer un eco de aquellas palabras de Séneca:

"Antes de ser viejo pensaba en vivir bien; ahora que lo soy, pienso en morir bien, y morir bien es morir sin pesar."
("Epístolas Morales". LXI).

Continúa la cláusula admirativa con un modelo de elegante novedad en la expresión y de oportuna licencia en la estructura de los vocablos:

29. Antes que aquesta mies inútil siegue
De la severa muerte dura mano,
Y a la común materia se la entregue!

Leemos en seguida, uno de los más hermosos períodos de la obra:

30. Pasáronse las flores del verano,
El otoño pasó con sus racimos
Pasó el invierno con sus nieves cano;

Con poquísimas palabras, y la débil ayuda de una ligera antítesis, se pintan magistralmente las tres estaciones.

El vocablo *cano* está empleado en su acepción figurada de blanco, y no se puede discutir cuánto contribuye su empleo a la poesía del concepto.

En Rioja, es muy frecuente la indicada acepción, (1) por lo contrario, en Medrano, ni una sola vez la hemos encontrado en su obra poética.

---

(1) "Marchite ¡oh! nunca frío y cano hielo
De tus labios la dulce y blanda rosa,"
(Soneto IV. "A unos Labios").
"Ya la hoja.........
Tiende amarilla por el suelo cano."
(Soneto IX. "A Don Juan de Arguijo").
"¡Ay amarilla selva que desnuda
Yaces, y en cano y yerto humor cubierta!"
(Soneto XIII. "A una Selva").
"Rompe luciente sol las canas nieves."
(Canción II. "Al Clavel").
"No inquietes atrevida
El cano seno a los profundos mares,"
(Canción V. "A la Arrebolera").
"Viste de yerba el suelo,
Y de verdor lozano
Frentes que desnudara el cierzo cano;"
(Canción VI. "Al Verano").

Hasta el estío recibe la calificación de cano:

"Ella te defendió del cano estío."
(Soneto IV. "A un Río").
"Jazmín, gloria y honor del cano estío."
(Canción IV. "Al Estío").

Descártase la hipótesis de un error de copia por tratarse de dos versos distintos. Y aunque así fuera, para tan pocas poesías de Rioja como han llegado hasta nuestros tiempos, y

Con el

31. Las hojas que en las altas selvas vimos
Cayeron, ¡y nosotros a porfía
En nuestro engaño inmóviles vivimos!

se cierra esta parte de la Epístola. La conclusión es inmejorable por la discreta antítesis de los pensamientos y el suave ritmo que remeda eficazmente la caída de las hojas.

---

¿Qué debe hacer Fabio, mientras las glorias se esfuman y las estaciones pasan? ¿Qué hace, interín, su amigo y consejero? Este nos lo dirá en varios tercetos que constituyen otra parte importante de la obra.

32. Temamos al Señor que nos envía
Las espigas del año y la hartura,
Y la temprana pluvia y la tardía.

El latinismo de *pluvia* por *lluvia*, no encubre la filiación hebraica, después cristiana, del consejo. En el Antiguo Testamento, leemos:

"Dará él a vuestra tierra la lluvia temprana y la tardía, para que cojáis granos, y vino, y aceite."
(Deuteronomio. Cap. 11, vers. 14). (1)

---

tratándose de un escritor de léxico abundante y variado, sorprende no poco su predilección por el epíteto.

Lo hemos hallado también, pero con mucha menos frecuencia, en Fernando de Herrera, en Lope de Vega, y en Góngora, a quien pertenece la original calificación siguiente:

*En verdes hojas cano* el de Minerva
*Arbol* culto, del sol yace abrasado,
(Soneto CXXIV).

(1) Véase muy parecida frase en el "Nuevo Testamento". Epístola a Santiago. Cap. 5, vers. 7.

El hombre debe distinguirse de los seres inanimados; por eso clama:

33. No imitemos la tierra siempre dura
A las aguas del cielo y al arado,
Ni la vid cuyo fruto no madura.

Y si por acaso Fabio ha seguido equivocada ruta, su amigo lo apostrofa enérgicamente, preguntándole:

34. ¿Piensas, acaso, tú, que fué criado
El varón para rayo de la guerra,
Para surcar el piélago salado,—
35. ¿Para medir el orbe de la tierra
Y el cerco donde el sol siempre camina?
¡Oh, quien así lo entiende, cuánto yerra!

Al notar que una misma interrogación abarca dos estrofas, sin perjudicar al ritmo ni a la claridad de los pensamientos, recordamos el elogio de Quintana, aplicable a la epístola íntegra, y muy especialmente a pasajes como el que comentamos: "La pesada cadena del terceto, que ordinariamente es tan ardua para los poetas como penosa para los lectores, escribe el gran lírico e insigne crítico, parece aquí un juguete que sirve a la grandeza y al movimiento".

El yerro de "quien así lo entiende", se explica, porque:

36. Esta (1) nuestra porción, alta y divina,
A mayores acciones es llamada
Y en más nobles objetos se termina.

Más que la profundidad filosófica de las afirmaciones, el lector se impresiona con la paráfrasis empleada para designar el alma humana.

---

(1) Sobre los versos que comienzan con "esta" y los demás pronombres demostrativos, recuérdese lo dicho a propósito del primer verso de la "Canción a las Ruinas de Itálica".

Un paso más en la ciencia del espíritu dan los tercetos siguientes, sin que la hondura de las ideas perjudique la musicalidad del verso.

37. Así aquella que al hombre sólo es dada,
Sacra razón y pura, me despierta,
De esplendor y de rayos coronada;
38. Y en la fría región dura y desierta
De aqueste pecho enciende nueva llama
Y la luz vuelve a arder, que estaba muerta.

Con este giro novedoso, que recuerda las ideas platónicas, se alude a la filosofía y al amor a la ciencia. La vida del filósofo no condice con la inquietud de la vida mundana; de ahí el dicho del poeta:

39. Quiero, Fabio, seguir a quien me llama,
Y callado pasar entre la gente,
Que no afecto los nombres ni la fama.

La serenidad que respiran estos versos contrasta con el tono amargo de los que siguen:

40. El soberbio tirano del Oriente,
Que maciza las torres de cien codos
Del cándido metal puro y luciente,
41. Apenas puede ya comprar los modos
Del pecar; la virtud es más barata
Ella consigo mesma ruega a todos.

El divino Herrera con aquel famoso

"El soberbio tirano confiado, etc." (1)

está presente en el primer verso copiado, precediendo a la hipérbole genuinamente andaluza de las torres de plata, dichas de cándido metal, por elegante perífrasis.

---

(1) Canción en alabanza de la Divina Majestad por la victoria del señor Don Juan. Verso 11.

El segundo terceto clausura la parte de la epístola que podría llamarse filosófica por excelencia. La concisión del último verso y su ritmo seco se avienen con la idea expresada y con la situación de aquel

42. ¡Pobre de aquel que corre y se dilata
Por cuantos son los climas y los mares,
Perseguidor del oro y de la plata!

Con tan sentida exclamación se descarta toda idea de egoísmo y se pone de relieve la inclinación humanitaria del escritor. Horacio y Rioja, habíando precedido en la expresión de análogas ideas:

En el poeta latino leemos:

"Huyendo de la pobreza, como mercader intrépido, corres a los confines de la India, a través de los mares, los escollos y el fuego."

("Epístolas", Libro I, Epístola I, A Mecenas).

Y en el imitador sevillano:

"........... ¡Oh, Mario,
No venal por la púrpura ni el oro!
En vano me aconsejas que sulquemos
Mares que en breve airados temeremos."

(Canción VIII. "A la Tranquilidad". Imitación de Horacio).

La vida del discreto es muy sencilla: en tres endecasílabos se describe:

43. Un ángulo me basta entre mis lares,
Un libro y un amigo, un sueño breve,
Que no perturben deudas ni pesares."

Ya hemos notado la maravillosa concisión de algunos versos de la "Epístola"; no vamos a repetirlos ahora.

Oigamos su manera de encarar las materialidades de la existencia:

44. Esto es tan solamente cuanto debe
Naturaleza al simple y al discreto,
Y algún manjar común, honesto y leve.

Bastante inferior es la siguiente estrofa. A su respecto, escribió Quintana: "Yo diría que aquellos versos

45. No, porque así te escribo, hagas conceto
Que pongo la virtud en ejercicio;
Que aún esto fué difícil a Epiteto.

bajan algún tanto del tono general de la epístola y en mi dictamen tocan en prosaicos".

Campillo, a su vez, anota: "prosaica es la estructura del terceto: más bien que de Rioja, parece hecho por alguno de los Argensola". No lo acompañamos en su ironía, ni tampoco en su lenguaje.

Poco nos detendremos en:

46. Basta al que empieza aborrecer el vicio,
Y el ánimo enseñar a ser modesto:
Después le será el cielo más propicio.

cuya inspiración no es muy brillante, para copiar en seguida:

47. Despreciar el deleite no es supuesto
De sólida virtud; que aún el vicioso
En sí propio le nota de molesto.

"La aversión al vicio, es el principio de la virtud", estampó en la primera de sus epístolas el lírico de Venusa. Si el pensamiento gana, desde el punto de vista moral, con la modificación del poeta español, también supera en belleza al modelo.

Nótese, además, el giro *no es supuesto*, en el sentido de no es prueba, no es señal.

48. Mas no podrás negarme cuán forzoso
Este camino sea al alto asiento,
Morada de la paz y del reposo.

Esta forma perifrásica para designar el cielo, trae a la memoria la tercera estrofa de la "Noche Serena", del inmortal Fray Luis de León:

"Morada de grandeza
Templo de claridad y hermosura, etc."

El segundo verso con la sinalefa y la cacofonía de *sea al alto*, es el más defectuoso de toda la obra.

Consecuente el autor con el procedimiento seguido en anteriores versos, las ideas emitidas se ilustran con un ejemplo:

49. No sazona la fruta en un momento
Aquella inteligencia que mensura
La duración de todo a su talento.

Un nuevo giro idéntico al señalado en la estrofa 32, emplea el poeta para no designar directamente a Dios. La expresión *a su talento* por *á su arbitrio*, es genuinamente italiana, y no se encuentra en ningún escritor contemporáneo, según la autorizada opinión de Quintana.

El ejemplo se desenvuelve en el terceto:

50. Flor la vimos primero, hermosa y pura,
Luego materia acerba y desabrida,
Y perfecta después, dulce y madura;

Hermosilla, que fustiga, con su acostumbrada acritud, el procedimiento de aplicar a cualquier objeto varios epítetos sin relación ninguna entre sí y sin reque-

rirlo las ideas a expresarse, sienta la regla (bastante arbitraria) de que si conviene el empleo de dos, ambos deben expresar cualidades análogas.

De acuerdo con ese criterio, considera cuán bien hermanados, y "por decirlo así, cuán conspirantes" son los contenidos en el quincuagésimo terceto.

"La flor, — añade, — es *hermosa,* porque es *pura;* la fruta no sazonada es *desabrida,* porque es *acerba;* y ya en sazón es *dulce* porque está *madura.* Esto se llama saber hermanar los epítetos".

Temeroso de ser reprochado por "inútiles y metafísicas sutilezas", Hermosilla se defiende con la autoridad de Blair. No vamos a seguirlo en ese terreno, sin recurrir a sutilezas, nos basta invocar el consenso unánime de la crítica para calificar el terceto entre los mejores.

Hasta el ritmo con su linda alternativa; dulce en el primer verso, enérgico en el segundo y de nuevo, suave en el postrero, contribuye a completar el efecto.

La conclusión moral que surge del ejemplo, se expresa con suma sobriedad:

> 51. Tal la humana prudencia es bien que mida
> Y dispense y comparta las acciones
> Que han de ser compañeras de la vida.

A renglón seguido el numen sereno del poeta, estalla en santa indignación:

> 52. No quiera Dios que imite estos varones
> Que moran nuestras plazas macilentos,
> De la virtud infames histriones;

La expresión *infames histriones de la virtud,* el epíteto de macilento y el ritmo difícil de los endecasílabos, denotan la profunda irritación del poeta contra los hipócritas de su tiempo. No se aparta en ella de las máximas cristianas: el Evangelio enseña que Jesús

protegió a la adúltera, perdonó a la Magdalena y fué manso cordero con sus verdugos, pero también nos cuenta el Santo Libro la suerte que cupo a los mercaderes del templo y la severidad del Mesías con los Fariseos.

Nota Marchena, que sólo en esta oportunidad "el virtuoso y filósofo poeta", da rienda suelta a los arrebatos de su indignación. Y a fe que, por ser la única vez, su pluma dejó profunda huella, primero en el terceto ya copiado, y después, en la cruel alusión del terceto posterior:

53. Esos inmundos trágicos, atentos
Al aplauso común, cuyas entrañas
Son infaustos y oscuros monumentos.

brillante paráfrasis de un versículo de San Mateo:

"¡Ay de vosotros, Escribas y Fariseos hipócritas! porque sois semejantes a los sepulcros blanqueados, los cuales por afuera parecen hermosos a los hombres, mas por dentro están llenos de huesos de muertos y de todo género de podredumbre."

(Evangelio según San Mateo. Cap. XXIII, vers. 27).

Después de la fogosa invectiva, retorna el numen a su inspiración majestuosa y apacible, a cuyo influjo se deben otras dos estrofas consideradas entre las más hermosas de la obra.

54. ¡Cuán callada que pasa las montañas
El aura, respirando mansamente!
¡Qué gárrula y sonante por las cañas!
55. ¡Qué muda la virtud por el prudente!
¡Qué redundante y llena de ruido
Por el vano, ambicioso y aparente!

Los retóricos se han esforzado en señalar las distintas bellezas de este pasaje. A vuelo de pluma, enumeraremos las principales.

En primer término, sorprende la serie de admiraciones hábilmente enlazadas unas con otras. Cabe idéntica observación sobre las comparaciones, exactas y hermosas, que ilustran ideas cuya expresión escueta, hubiera adolecido de vulgaridad.

La dulzura de los versos y la repetición de una misma letra en algunos de ellos, los convierten en un dechado de armonía imitativa. En Ercilla, en Fray Luis de León, en la mayoría de los poetas españoles, solemos encontrar imitaciones felices de la música del céfiro en los jardines. Ninguno, sin embargo, llega a la perfección y a la riqueza de matices alcanzada en los últimos versos copiados.

---

Conocemos ya los anhelos del poeta (Estrofa 43), su criterio sobre la vida cortesana y sobre el retiro propio del sabio. Encariñado con el asunto, lo desarrolla con nuevas galanuras en el penúltimo fragmento del poema, que viene a constituir algo así como la *confirmación* de ciertas piezas oratorias.

En el terreno de las confidencias, el autor nos abre su corazón y con subido lirismo, nos confiesa sus intenciones:

56. Quiero imitar al pueblo en el vestido
En las costumbres sólo a los mejores
Sin presumir de roto y mal ceñido.

¡Qué sencillez encantadora respiran estos versos! ¡Qué perfume de tolerancia impregna la frase, gracias a la discreta manera de aminorar la fuerza del pensamiento, artificio con justicia calificado por Campillo, de insuperable modelo de atenuación!

Contrasta el simplismo de nuestro poeta con el ligero énfasis que empaña los párrafos de Séneca, donde se vierten las mismas ideas:

"El sólo nombre de filósofo llama ya bastante la atención, aunque lo lleve persona modesta; ¿qué será si nosotros mismos nos separamos de las costumbres de los demás hombres? Procuremos que nuestro exterior esté conforme con el pueblo y que el interior no se le parezca en nada. Que nuestra toga no sea espléndida ni sórdida. No tengamos platos de oro cincelado, pero no creamos que es prueba de temperancia privarnos de oro y plata en nuestra mesa. Procuremos solamente que nuestra vida sea mejor, pero no distinta de la del vulgo; no obrando así alejaremos de nosotros a todos aquellos que queremos corregir y conseguiremos que no nos imiten en nada por temor de verse obligados a imitarnos en todo."

(Epístola V. "De la ostentación de la Filosofía y de la verdadera Filosofía").

Derivan, también, del pasaje copiado, los versos del

57. No resplandezca el oro y los colores
En nuestro traje, ni tampoco sea
Igual al de los dóricos cantores.

Significativa dualidad se descubre investigando el origen ideológico del terceto:

58. Una mediana vida yo posea,
Un estilo común y moderado,
Que no lo note nadie que lo vea.

feliz fusión de una máxima de Horacio

"Teniendo lo suficiente, no aspires a más."

("Epístolas", Libro I. Epístola II. "A Lolio").

con severas enseñanzas del filósofo hispano-latino.

"Con facilidad se encuentra lo necesario; colocado está delante de nosotros; solamente se trabaja por lo superfluo: esto es lo que nos hace desgastar nuestras togas, lo que nos envejece en los campamentos y nos lleva a países extranjeros. Tenemos en las manos lo que nos basta. El que se acomoda a la pobreza es rico."

(Séneca. Epístola IV. "Del miedo a la muerte").

La transformación de las ideas de los dos célebres escritores latinos, es manifiesta y ¡cuánto ganan al pasar a los delicados endecasílabos del poeta andalúz, que vibran acordes con los de la trigésimanovena estrofa!

Considerados así, en su conjunto, los nobles consejos contenidos en la Epístola, comprendemos que de la Puente y Apezechea, haya dicho que ésta contiene "más tesoros para la vida, que todos los escritos de los pretendidos reformadores de la humanidad".

Otra reminiscencia de la época latina, contiene el terceto inmediato:

59. En el plebeyo barro mal tostado
Hubo ya quien bebió tan ambicioso
Como en el vaso múrino preciado;

Los vasos fabricados con piedra murina, eran estimadísimos por los romanos. Quien haya leído el "*¿Quo Vadis?*", recordará que Petronio, antes de suicidarse, hizo añicos su copa murina para que otros labios no bebiesen en ella.

Cuando el verso, escribe Campillo, nos recuerda personas bebiendo en humildes vasos de barro como si fueran del preciado mineral traído de Oriente, quiere significarnos, ingeniosa y delicadamente, que a veces, los pobres, tienen igual ambición que los próceres o magnates.

Séneca ha contribuído a este brillante pasaje, muy parecido a una de sus Epístolas:

"Grande es aquel que usa platos de barro de la misma manera que los de plata; pero no es más pequeño aquel que de la misma manera usa la plata que el barro. De ánimo enfermo es no saber soportar las riquezas."

(Epístola V. "De la Ostentación de la Filosofía y de la Verdadera Filosofía").

Un dejo de ironía encubre la dulzura de las cláusulas siguientes:

60. Y alguno tan ilustre y generoso
Que usó, como si fuera plata neta,
Del cristal transparente y luminoso.

El ilustre crítico Lista, participando del común error sobre la paternidad de la "Epístola Moral", encerraba sus anhelos literarios en una fórmula: *pensar como Rioja y decir como Calderón.* La síntesis de la ética del "célebre anónimo", nos la brinda el terceto que copiaremos en seguida, advirtiendo antes, con verdadero sentimiento, que los primores de forma no acompañan debidamente la hermosura de las ideas.

61. Sin la templanza ¿viste tú perfecta
Alguna cosa? ¡Oh muerte! ven callada,
Como sueles venir en la saeta.

Vivir sin caer en viciosos extremos, no por un preconcepto de medianía, justificable en un moralista estóico y pagano, sino por la cristiana virtud de la templanza; y esperar la muerte inevitable en el silencio de un crepúsculo pleno de sabiduría, fué la suprema ambición del gran sevillano desconocido.

Al escribir los versos que nos ocupan, opina Menéndez y Pelayo, que su autor debió acordarse de una copla del comendador Escrivá, popularizada por Cervantes (1) y por Calderón (2) si bien no en su forma original, por reproducir ambos eximios ingenios la versión del Romancero General:

---

(1) "Quijote". Parte 2.ª. Cap. XXXVIII.

"Ven, muerte, tan escondida,
Que no te sienta venir;
Porque el placer del morir
No me torne a dar la vida." (3)

(2) El Tetrarca de Jerusalén o El Mayor Monstruo los celos. Jornada III. Escena XI.

(3) El texto más antiguo y autorizado de la canción a que pertenece la copla, la trae así:

El último verso imita el vuelo de la saeta, portadora de la muerte que el poeta desea, y

62. No en la tonante máquina preñada
De fuego y de rumor; que no es mi puerta
De doblados metales fabricada.

Dos detalles vamos a destacar del terceto. La atenuación empleada para denunciar la pobreza de su pórtico, y el empleo del adjetivo doblados en su acepción poco usual, de gruesos.

63. Así, Fabio, me muestra descubierta
Su esencia la verdad, y mi albedrío
Con ella se compone y se concierta.

Con esta ráfaga de platonicismo, concluye la "confirmación" de la tesis del moralista.

*Se compone,* quiere significar se aviene, se acomoda, llevando el verbo componer a los otros dos la ventaja de su valor gráfico.

---

Próximo al final de su carta en verso, un temor asalta el espíritu del poeta, las ideas se agolpan en tropel a su mente, de igual manera que los instrumentos de una orquesta vibran juntos en los concertantes, alcanzando grandioso efecto.

---

Ven, muerte, tan escondida
Que no te sienta conmigo,
Porqu'el gozo de contigo
No me torne a dar la vida.

El comendador Escrivá floreció, según parece, a principios del siglo XVI. El texto de su canción, aludido en la presente nota, lleva la fecha de 1511.

Los consejos dados a Fabio, ¿no lo convencerán, más que por su verdad y pureza ética, por las galas de que ha sabido revestirlos su dador? Contra semejante supuesto se indigna y exclama:

64. No te burles de ver cuánto confío,
Ni al arte de decir, vana y pomposa,
El ardor atribuyas de este brío.

Valores de orden superior, despertaron el estro del poeta, y ante la sospecha de que su cortesano amigo no lo piense así, le interroga con viril vehemencia:

65. ¿Es, por ventura, menos poderosa
Que el vicio la virtud? ¿Es menos fuerte?
No la arguyas de flaca y temerosa.

A cuánto es capaz de llegar el vicio, nos lo dirá en seguida en un terceto citado a menudo a guisa de ejemplo de prosopopeya, de personificación de ideas abstractas que accionan como si estuviesen dotadas de actividad y movimiento.

66. La codicia en las manos de la suerte
Se arroja al mar, la ira a las espadas,
Y la ambición se ríe de la muerte.

¿Las virtudes no han de llegar a iguales extremos y con gloria en vez de oprobio? De ahí la postrera interrogación:

67. Y ¿no serán siquiera tan osadas
Las opuestas acciones, si las miro
De más ilustres genios ayudadas?

La "Epístola" concluye con un cuarteto de inspiración casi beatífica:

68. Ya, dulce amigo, huyo y me retiro
De cuanto simple amé: rompí los lazos.
Ven y verás al alto fin que aspiro
Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.

Así, en el cuarteto final, ausente todo artificio, se manifiesta el verdadero y único anhelo del poeta: libre su alma de terrenos lazos, concluída la simpleza del vivir, el espíritu se eleva a lo infinito para contemplar por los siglos de los siglos, la absoluta belleza, el supremo bien, la eterna verdad. No es Fabio el único a quien se dirige el filósofo, ni cantó el poeta sólo para su época; ciencia y belleza son dos altísimos valores en el acervo de la humanidad entera. La "Epístola Moral", con sus tesoros ideológicos y sus maravillas de expresión, es hoy una obra maestra de la literatura universal, y Lasso de la Vega tiene razón al preguntarse: "¿Quién que una vez haya tenido en sus labios aquellos versos en que rebosan imágenes excelentes, pensamientos profundos, sanas máximas y esmerada dicción, ha podido olvidarlos jamás?"

Sánchez de Castro remata su estudio sobre la "Epístola" con estas palabras: "la gran unidad que en ella resplandece, la elevación de su filosofía, el verdadero sentido cristiano que la informa, serían hasta profanados sometiéndolos al minucioso análisis del pormenor". No hemos seguido su opinión, y ello no nos pesa. Admirar no es, no puede ser nunca, una profanación. Destacar las perfecciones en el detalle, cotejarlas con las de otros ingenios, dar a cada elemento el valor efectivo mediante la búsqueda de sus antecedentes, es una forma de admiración no menos respetuosa que la inspirada por el conjunto de la creación artística. En pintura, los estudios del artista para la composición definitiva del cuadro, y las reproducciones parciales del mismo para destacar determinados fragmentos, contribuyen a la mejor apreciación de la figura íntegra.

Cubrir la aridez expositiva de los principios éticos y científicos con las galas retóricas, es la única finalidad de la poesía didáctica. Difícil, muy difícil es, llegar a

la perfección en ese género: la breve revista del didactismo español que hicimos al iniciar nuestro estudio, nos lo demuestra con sencilla elocuencia. Aquellos balbuceos anunciaban, sin embargo, la aparición de la obra definitiva, de la poderosa creación capaz de aunar en sus rimas, los más elevados principios de moral y la más excelsa poesía que resonó en la edad de oro de las letras hispanas.

En Andalucía, se realizó el milagro, y en las gallardas estrofas de la "Epístola Moral", hallaron eterno asilo en radiante conjunción, como dos astros de primera magnitud, dos ideas directrices de la humanidad: la idea del bien, expresada en sabia enseñanza, y la idea de belleza, en la más pura de sus manifestaciones: la poesía.

**Principales obras consultadas**

*Alcántara García Pedro.* Historia de la Literatura Española.
*Barcia Roque.* Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana.
*Blanco y Sánchez Rufino.* Elementos de Literatura Española.
*Callejón y Asme José.* Compendio de Literatura Preceptiva.
*Campillo y Correa Narciso.* Retórica y Poética. Florilegio Español.
*Cejador y Frauca Julio.* Historia de la Lengua y Literatura Castellana.
*Coll y Vehí José.* Elementos de Literatura. Diálogos Literarios.
*Covarrubias y Horozco Sebastián de.* Tesoro de la Lengua Castellana.
*Castro Adolfo de.* Su colección de Poetas Líricos de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca de Autores Españoles.
*Discursos de la Real Academia Española.* Tomo 1.°.
*Fernández Guerra Aurelio.* La Canción a las Ruinas de Itálica, ya original, ya refundida, no es de Francisco Rioja. (Memorias de la Real Academia Española. Tomo 1.º,

con las cinco lecciones de la Canción y el soneto de Rioja "A Itálica").

*Gámez Marín Francisco y Agustín A. Musso.* Curso teórico-práctico de Idioma Castellano.

*García de Diego Vicente.* Su edición de las poesías de Fernando de Herrera, con notas.

*Gil de Zárate Antonio.* Manual de Literatura.

*Gómez Hermosilla José.* Arte de hablar en prosa y verso.

*Lasso de la Vega y Argüelles Angel.* Historia y juicio crítico de la Escuela Poética Sevillana.

*Laucar.* Lecturas Literarias y Ejercicios de Castellano.

*Menéndez y Pelayo Marcelino.* Noticia sobre la vida y escritos de Rodrigo Caro, en Crítica Literaria. Tomo 1.º Antología de Poetas Líricos Castellanos. Prólogo a los tomos I, IV y VI. Las Cien Mejores Poesías (Líricas). Carta a D. Angel Salcedo Ruiz, publicada como prólogo a la segunda edición de La Literatura Española. Resumen de Historia Crítica del citado autor.

*Milá y Fontanals Manuel.* Principios de Literatura General.

*Navarro y Calvo Francisco.* Su traducción de las Epístolas Morales de Lucio Anneo Séneca.

*Quintana Manuel José.* Colección de Poesías Selectas Castellanas. Introducción histórica y notas.

*Rodríguez Marín Francisco.* Edición crítica de "El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha".

*Salinas Germán.* Su traducción de las Sátiras y Epístolas de Horacio.

*Sánchez de Castro Francisco.* Lecciones de Literatura General y Española.

*Sayagués Laso Faustino.* Gramática de la Lengua Castellana.

*Torres Amat Félix.* Su traducción de la Sagrada Biblia y notas ilustrativas.




00038841094
UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL